OEUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES

DE

ÉMILE ZOLA

— ÉDITION NE VARIETUR —

THÉATRE

THÉRÈSE RAQUIN

LES HÉRITIERS RABOURDIN — LE BOUTON DE ROSE

SUIVI DE

LE NATURALISME AU THÉATRE

NOS AUTEURS DRAMATIQUES

PARIS

BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR

11, RUE DE GRENELLE, 11

1906

THÉATRE

ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE ÉMILE ZOLA

— ÉDITION NE VARIETUR —

THEATRE

THÉRÈSE RAQUIN

LES HÉRITIERS RABOURDIN — LE BOUTON DE ROSE

SUIVI DE

LE NATURALISME AU THÉATRE

NOS AUTEURS DRAMATIQUES

PARIS

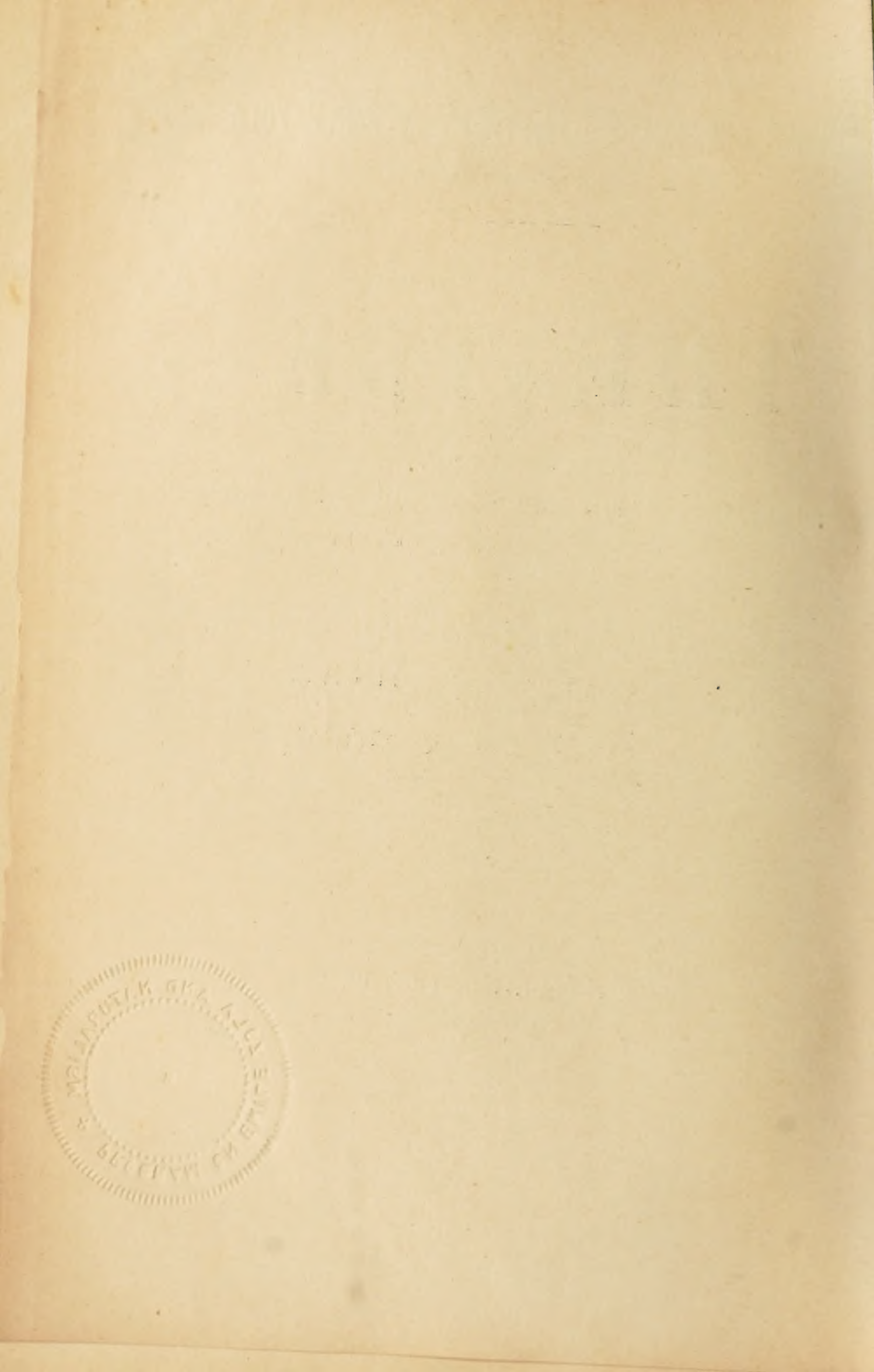
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

EUGENE FASQUELLE, ÉDITEUR

11, RUE DE GRENELLE, 11

1906







Les trois pièces que je réunis dans ce volume n'ont eu aucun succès. *Thérèse Raquin* a été jouée neuf fois; *les Héritiers Rabourdin*, dix-sept; *le Bouton de rose*, sept. Le public de la première représentation a écouté *Thérèse Raquin* jusqu'au bout, dans une stupeur pleine de malaise, et, s'il n'a protesté que par deux ou trois coups de sifflet timides, c'est, m'a-t-on dit plus tard, que je l'avais rendu malade. On a laissé passer *les Héritiers Rabourdin* sans trop les bousculer; pour cette fois, le mépris suffisait sans doute. Quant au *Bouton de rose*, il a soulevé de telles clameurs, de telles huées, un déchaînement de fureur si tempêtueux, que l'artiste, chargé de dire mon nom, a dû le lancer au petit bonheur, dans l'orage. Une partie de la salle hurlait : « Pas l'auteur ! pas l'auteur ! » Mon nom aurait été une indécence, que les honnêtes gens qui étaient là ne se seraient pas fâchés avec une indignation de pudeur plus vigoureuse.

Et je ne parle pas de la critique. J'ai collectionné précieusement tous les articles publiés, j'ai créé pour chaque pièce un dossier, que j'ai mis à mûrir dans mon grenier. Un jour, je compte en secouer la poussière et faire un petit travail. Certaines citations, avec le temps, pourront prendre de l'intérêt.

Voilà les faits. J'ai voulu les constater et dresser moi-même le procès-verbal. Lorsque j'ai commencé à écrire mes romans, il y a eu contre eux, dans le public et dans la presse, des violences pareilles. Pendant dix années, on m'a traité en paria : ni talent d'aucun sorte, ni même de la simple honnêteté. Je me contentais de sourire, je me sentais le plus fort, parce que je travaillais et que je savais nettement où je voulais aller. On ne tue pas un livre. On peut chercher à l'enterrer sous le silence ou sous le scandale, mais il ressuscite à son heure, il a quand même le succès qu'il doit avoir. Malheureusement, au théâtre, les conditions changent. Une pièce sifflée est une pièce tuée. Il faut des circonstances extraordinaires pour qu'elle soit reprise un jour dans de bonnes conditions, et qu'un nouveau public casse le jugement du premier, s'il y a lieu. C'est pourquoi la lutte au théâtre est si difficile, si pleine de périls, lorqu'on veut y apporter des idées neuves. La moindre blessure reçue devient mortelle. Une foule, toute une salle de quinze cents à deux mille spectateurs, vous ferme brutalement la bouche. Il n'y a qu'à s'incliner. On n'a pas à compter sur les réflexions

du lendemain, la conquête lente des esprits, le mouvement de prosélytisme que détermine un livre original. Si l'on n'a pas du coup pris le public en masse, il faut renoncer à l'accoutumer, à le séduire tête par tête. Une seule protestation est possible : publier la pièce sifflée et attendre.

C'est à quoi je me décide, je publie mes pièces sifflées et j'attends. Elles sont trois, les trois premiers soldats d'une armée. Lorsqu'il y en aura une vingtaine, elles sauront se faire respecter. Ce que j'attends, c'est une évolution dans notre littérature dramatique, c'est un apaisement du public et de la critique à mon égard, c'est une appréciation plus nette et plus juste de ce que je suis et de ce que je veux. J'ai beaucoup d'entêtement et de patience. On a bien fini par lire mes romans, on finira par écouter mes pièces.

ÉMILE ZOLA.

Paris, 1er juin 1878.

THÉRÈSE RAQUIN

DRAME EN QUATRE ACTES

Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de la Renaissance,
le 11 juillet 1873.

PRÉFACE

J'estime qu'il est toujours dangereux de tirer un drame d'un roman. Une des deux œuvres est fatalement inférieure à l'autre, et souvent cela suffit pour les rapetisser toutes deux. Le théâtre et le livre ont des conditions d'existence si absolument différentes, que l'écrivain se trouve forcé de pratiquer sur sa propre pensée de véritables amputations, d'en montrer les longueurs et les lacunes, de la brutaliser et de la défigurer, pour la faire entrer dans un nouveau moule. C'est le lit de Procuste, le lit de torture, où l'on obtient des monstres à coups de hache. Puis, je ne sais, un artiste doit avoir la pudeur et le respect de ses filles aimées, belles ou laides; quand elles sont venues au monde avec sa ressemblance, il n'a plus le droit de rêver pour elles les hasards d'une seconde naissance.

Vis-à-vis de moi-même, j'ai donc commis une vilaine action en portant *Thérèse Raquin* au théâtre. La vérité est que j'ai longtemps hésité; et, si j'ai fini par céder, c'est en obéissant à des questions particulières, qui me serviront tout au moins de circonstances atténuantes. D'abord, des critiques, qui s'étaient montrés terriblement sévères pour le roman, lors de son apparition, m'avaient formellement mis au défi d'en tirer un drame; le livre, pour eux, était une ordure, ils le traînaient galamment dans le ruisseau, ils déclaraient que le jour où de pareilles infamies s'étaleraient sur les planches, les spectateurs éteindraient la rampe de leurs sifflets. Je suis très curieux de ma nature. Je ne déteste pas les belles batailles, et, dès ce moment, je me promis de voir ça. Il y avait provocation. Mais il m'eût semblé puéril d'obéir seulement à cette envie de mettre la critique dans son tort. J'étais sollicité par un intérêt plus haut. Il me semblait que *Thérèse Raquin* offrait un excellent sujet de drame, pour risquer à la scène une tentative, dont je rêvais parfois. Je trouvais là un milieu comme j'en cherchais un, des personnages qui me satisfaisaient pleinement, en un mot des éléments tels que je les demandais et tout prêts à être employés. Cela me décida.

Certes, je n'ai point l'ambition de planter mon drame comme un drapeau. Il a de gros défauts, et je suis plus sévère pour lui que personne; si j'en faisais la critique, il ne resterait qu'une chose debout, la volonté bien nette d'aider au théâtre le large mouvement de vérité et de science expérimentale, qui, depuis le siècle dernier, se propage et grandit dans tous les actes de l'intelligence humaine. Le branle a été donné par les nouvelles méthodes scientifiques. De là, le naturalisme a renouvelé la critique et l'histoire, en soumettant l'homme et ses œuvres à une analyse exacte, soucieuse des circonstances, des milieux, des cas organiques. Puis, les arts et les lettres ont subi à leur tour l'influence de ce grand courant; la peinture est devenue toute réelle, notre école de paysage a tué l'école historique; le roman, cette étude sociale et individuelle, d'un cadre si souple, sans cesse élargi, a pris la place entière, absorbant peu à peu les genres littéraires classés par les rhétoriques d'autrefois. Ce sont là des faits que personne ne saurait nier. Dans l'enfantement continu de l'huma-

nité, nous en sommes à l'accouchement du vrai. Et là est la seule force du siècle. Tout pousse [illegible] époque. Quiconque voudrait retourner en arrière ou s'échapper d[illegible] sous la poussée générale. C'est pourquoi je suis absolument convaincu de voir prochainement le mouvement naturaliste s'imposer au théâtre, et y apporter la puissance de la réalité, la vie nouvelle de l'art moderne.

Au théâtre, toute innovation est délicate. Les révolutions littéraires sont lentes à s'y faire sentir. Il est logique que là soit la dernière citadelle du mensonge, dont le vrai ait à faire le siège. Le public, pris en masse, n'aime pas à être dérangé dans ses habitudes, et les jugements qu'il porte ont la brutalité d'un arrêt de mort. Seulement, il arrive un moment où le public devient à son insu complice des novateurs; ce moment est celui où, pénétré lui-même par le souffle nouveau, las des éternelles histoires qu'on lui conte, il éprouve un impérieux besoin de jeunesse et d'originalité.

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que le public en est là, aujourd'hui. Le drame agonise, si une nouvelle sève ne le rajeunit. Il faut du sang à ce cadavre. On dit que l'opérette et la féerie ont tué le drame. Cela est faux, le drame meurt de sa belle mort, il meurt d'extravagances, de mensonges et de platitudes. Si la comédie reste debout, dans cet effondrement de notre scène, c'est qu'elle tient davantage à la vie réelle, c'est qu'elle est vraie souvent. Je défie les derniers des romantiques de mettre à la scène un drame à panaches; la ferraille du moyen âge, les portes secrètes, les vins empoisonnés et le reste, feraient hausser les épaules. Le mélodrame, ce fils bourgeois du drame romantique, est encore plus mort que lui dans les tendresses du peuple; ses sensibleries fausses, ses complications d'enfants volés et de papiers retrouvés, ses gasconnades impudentes, l'ont fait prendre en mépris à la longue, à ce point qu'on se tient les côtes, lorsqu'il tente de ressusciter. Les grandes œuvres de 1830 resteront comme des œuvres de combat, des dates littéraires, des efforts superbes, qui ont jeté bas le vieil échafaudage classique. Mais, maintenant que tout est par terre, les capes et les épées sont inutiles; il est temps de faire des œuvres de vérité. Remplacer la tradition classique par la tradition romantique, ce serait ne pas savoir profiter de la liberté que nos aînés ont conquise. Il ne doit plus y avoir d'école, plus de formule, plus de pontife d'aucune sorte; il n'y a que la vie, un champ immense où chacun peut étudier et créer à sa guise.

Je ne fais pas ici une thèse pour ma cause. J'ai la conviction profonde, — et j'insiste sur ce point, — que l'esprit expérimental et scientifique du siècle va gagner le théâtre, et que là est le seul renouvellement possible de notre scène. Que la critique regarde autour d'elle, et qu'elle me dise de quel côté elle attend un secours quelconque, un souffle de vie qui remette le drame debout. Certes, le passé est mort. Il faut aller à l'avenir; et l'avenir, c'est le problème humain étudié dans le cadre de la réalité, c'est l'abandon de toutes les fables, c'est le drame vivant de la double vie des personnages et des milieux, dégagé des contes de nourrice, des guenilles historiques, des grands mots bêtes, des niaiseries et des fanfaronnades de convention. Les charpentes pourries du drame d'hier tombent d'elles-mêmes. La place doit être nette. Les recettes connues pour nouer et dénouer une intrigue ont fait leur temps; il faut, à cette heure, une large et simple peinture des hommes et des choses, un drame que Molière aurait pu écrire. En dehors de certaines nécessités scéniques, ce que l'on nomme aujourd'hui la science du théâtre n'est que l'amas des petites habiletés de faiseurs, une sorte de tradition étroite qui rapetisse la scène, un code de langage convenu et de situations réglées à l'avance, que tout esprit original refusera énergiquement d'appliquer.

Et, d'ailleurs, le naturalisme balbutie déjà au théâtre. Je ne veux citer aucune œuvre; mais parmi les drames représentés pendant ces dernières années, il en est beaucoup qui contiennent en germe le mouvement dont je signale l'approche. Je laisse de côté les pièces de débutants, je parle surtout de certains drames écrits par des auteurs dramatiques, vieillis dans le métier, assez habiles pour pressentir la transformation littéraire qui s'opère. Ou le drame mourra, ou le drame sera moderne et réel.

C'est sous l'influence de ces idées que j'ai tiré un drame de *Thérèse Raquin*. Comme je l'ai dit, il y avait là un sujet, des personnages et un milieu, qui constituaient, selon moi, des éléments excellents pour la tentative que je rêvais. J'allais pouvoir faire une étude purement psychologique et physiologique, dégagée de tout intérêt étranger, allant droit à son but; l'action n'était plus dans une histoire quelconque, mais dans les combats intérieurs des personnages; il n'y avait plus une logique de faits, mais une logique de sensations et de sentiments; et le dénouement devenait un résultat mathématique du problème posé. Alors, j'ai suivi le roman pas à pas; j'ai enfermé le drame dans la même chambre humide et noire, afin de ne rien lui ôter de son relief, ni de sa fatalité; j'ai choisi des comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les épouvantes poignantes de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours; j'ai tenté de ramener

continuellement la mise en scène aux occupations ordinaires de mes personnages, de façon à ce qu'ils ne « jouent » pas, mais à ce qu'ils « vivent » devant le public. Je le confesse, je comptais, et avec quelque raison, sur le côté poignant du drame, pour faire accepter aux spectateurs ce vide de l'intrigue et cette minutie des détails. La tentative a réussi, et j'en suis plus heureux pour mes drames futurs que pour *Thérèse Raquin*; car je publie celui-ci avec un vague regret, avec une envie folle de changer des scènes entières.

La critique a été passionnée; elle a discuté mon œuvre violemment. Je ne m'en plains pas, et je l'en remercie. J'y ai gagné d'entendre l'éloge du roman dont la pièce est tirée, ce roman que la presse a si maltraité à son apparition; aujourd'hui, le roman est bon, et c'est le drame qui ne vaut rien; espérons que le drame vaudrait quelque chose, si je pouvais en tirer une nouvelle œuvre qu'il s'agirait de déclarer détestable. Puis, en matière de critique, il faut savoir lire entre les lignes. Comment voulez-vous, par exemple, que les vieux champions de 1830 soient tendres pour *Thérèse Raquin?* Passe encore si ma mercière était une reine et si mon assassin portait un justaucorps abricot; il faudrait aussi qu'au dénouement Thérèse et Laurent pussent s'empoisonner à l'aide d'une coupe d'or pleine de vin de Syracuse. Mais fi de cette arrière-boutique ! fi de ces petites gens qui se permettent d'avoir un drame chez eux, à leur table couverte d'une toile cirée ! Il est certain que les derniers des romantiques, même s'ils avaient trouvé quelque talent dans mon œuvre, l'auraient nié absolument, avec la belle injustice des passions littéraires. Il y a eu ensuite les critiques de croyances opposées aux miennes; ceux-là, très loyalement, ont essayé de me prouver que j'avais tort de me fourvoyer dans un sentier qui n'est pas le leur; je les ai lus avec attention, ils ont dit d'excellentes choses, et je tâcherai de profiter des observations justes qui m'ont particulièrement frappé. Enfin, j'ai à remercier les critiques tout sympathiques, ceux qui ont mon âge et mes espérances; car, cela est triste à dire, on ne trouve que rarement des appuis parmi ses aînés; il faut grandir avec sa génération, être poussé par celle qui vous suit, arriver avec l'idée et la forme de son temps. En somme, voici le bilan de la critique sur *Thérèse Raquin :* on a parlé de Shakespeare et de Paul de Kock, et il y a, entre ces deux noms, une assez large place pour que je puisse m'y loger à l'aise.

Il me reste à témoigner publiquement toute ma reconnaissance à M. Hippolyte Hostein, qui a bien voulu donner à mon œuvre son hospitalité tout artistique. J'ai trouvé en lui, non pas un entrepreneur de spectacles, mais un ami, un confrère d'esprit large et original. Sans lui, *Thérèse Raquin* restait longtemps encore au fond de mes tiroirs. Il fallait, pour l'en faire sortir, cette rencontre inespérée d'un directeur croyant, comme moi, à la nécessité de renouveler le drame, en s'adressant aux réalités du monde moderne. Pendant qu'une opérette enrichissait un de ses voisins, il a été vraiment beau de voir M. Hippolyte Hostein, en plein été, vouloir perdre de l'argent avec mon drame. Je lui en garderai une éternelle gratitude.

Quant aux artistes qui ont interprété mon œuvre, ils ont eu un des plus vifs succès qu'on ait constatés depuis longtemps au théâtre. J'ai même goûté là une grande joie, heureux de les voir réaliser ma pensée avec cette ampleur, et de leur avoir donné l'occasion de déployer toutes les ressources de leur beau talent. Madame Marie Laurent a véritablement créé le rôle de madame Raquin; j'y suis personnellement pour peu de chose, et c'est elle qui a trouvé tout cet admirable personnage du quatrième acte, cette haute figure du châtiment implacable et muet, ces deux yeux vivants cloués sur les coupables et les poursuivant jusque dans l'agonie. La bonhomie du premier acte, la douleur maternelle du second, l'effroyable crise du troisième, elle a tout rendu en très grande artiste, et ce rôle restera comme une de ses créations les plus surprenantes. Mademoiselle Dica-Petit a été une Thérèse telle que je désespérais d'en trouver une; elle s'est fait un talent nouveau, elle a surpris ses admirateurs eux-mêmes en jouant ce personnage complexe, cette nature de femme ardente qui est un monde, qui va de l'amour fou à la haine farouche, en passant par l'hypocrisie, le dégoût, la terreur, toutes les secousses des passions et des sentiments humains. Elle a eu des cris de vérité qui ont enlevé la salle. Désormais, elle est au premier rang, au rang des actrices originales et puissantes. Un rôle terrible restait à jouer, celui de Laurent, et M. Maurice Desrieux a su porter le poids en artiste hors ligne; il a été tour à tour ce gros garçon fainéant et prudent qui aime Thérèse « parce qu'elle ne lui coûte rien », cet amant que sa maîtresse rend fou jusqu'à faire de lui un meurtrier, et plus tard ce misérable affiné par la souffrance, devenu poltron, se détraquant de plus en plus, roulant jusqu'à l'hallucination et jusqu'à un second crime qui doit le guérir du premier. Il a particulièrement eu, au troisième acte et au quatrième, des hébétements effroyables, des rugissements de bête blessée, toute la mimique de la folie naissante, battant le crâne d'un homme. Et ce n'est pas seulement ce terrible trio, la mère et les deux meurtriers, qui ont tenu hautement la scène, l'ensemble de l'interprétation était tel, que les rôles épisodiques ont pris

[illegible] M. Grivot a composé avec une rare intelligence le [illegible] de cet être chétif, gâté et entêté, et il en a merveilleusement accusé les [illegible] bourgeoises, la pauvreté physiologique; M. Montrouge a fait du vieil employé Grivet un type inoubliable de vérité comique, cela avec une mesure, un tact, une [illegible] juste à la limite de la caricature, qui témoigne d'un véritable esprit littéraire, et dont je le remercie infiniment; M. Reykers s'est mis réellement dans la peau d'un commissaire de police en retraite, à ce point qu'il en avait la tête, la démarche, la voix, [illegible] aux tics et à la bonhomie brusque de la profession; enfin, mademoiselle Blanche [illegible] a été l'espiègle sourire de ce drame noir, la chanson de la seizième année alternant avec les sanglots déchirants de Thérèse, et c'est d'une façon exquise qu'elle a conté l'histoire de son prince bleu.

Je dis ce qu'un capitaine devrait dire à ses soldats au lendemain d'une bataille : — Merci à tous ces grands artistes, c'est par eux seuls que j'ai vaincu.

Paris, 25 juillet 1873.


THÉRÈSE
RAQUIN
PAR EMILE

THÉRÈSE RAQUIN

PERSONNAGES

LAURENT.	MM.	MAURICE DESRIEUX.
CAMILLE.		GRIVOT.
GRIVET.		MONTROUGE.
MICHAUD.		REYKERS.
MADAME RAQUIN.	Mme	MARIE LAURENT.
THÉRÈSE RAQUIN.		DICA-PETIT.
SUZANNE.		DUNOYER.

Une grande chambre à coucher, passage du Pont-Neuf, servant en même temps de salon et de salle à manger. Elle est haute, noire, délabrée, tendue d'un papier gris déteint, garnie de pauvres meubles dépareillés, encombrée de cartons de marchandises. — Au fond, une porte flanquée d'un buffet, à gauche, et d'une armoire, à droite. — A gauche, au second plan, en pan coupé, un lit dans une alcôve et une fenêtre donnant sur un mur nu; au premier plan, une petite porte, et, sur le devant de la scène, une table à ouvrage. — A droite, au second plan, la rampe d'un escalier tournant descendant dans une boutique; au premier plan, une cheminée garnie d'une pendule à deux colonnes et de deux bouquets de fleurs artificielles sous verre; des photographies sont pendues des deux côtés de la glace. — Au milieu de la chambre, une table ronde couverte d'une toile cirée. — Deux fauteuils, l'un bleu, l'autre vert; des chaises.

Le décor reste le même pendant les quatre actes.

ACTE PREMIER

Huit heures. — Une soirée d'été, après le souper. — La table est encore servie; la fenêtre reste entr'ouverte. Une grande paix, une grande douceur bourgeoise.

SCÈNE PREMIÈRE

LAURENT, THÉRÈSE, MADAME RAQUIN, CAMILLE

Camille pose, assis dans un fauteuil, à droite. Il est en habit, se tient avec la raideur d'un bourgeois endimanché. — Laurent peint, debout à son chevalet, devant la fenêtre. — Sur une chaise basse, à côté de Laurent, Thérèse accroupie, rêve, le menton dans la main. — Madame Raquin achève de desservir la table.

CAMILLE, *après un silence.* — Puis-je parler? ça ne te dérange pas?

LAURENT. — Pas du tout, pourvu que tu te tiennes tranquille.

CAMILLE. — Après le souper, si je ne parle pas, je m'endors... Tu es heureux de te bien porter. Tu peux manger de tout... Je n'aurais pas dû reprendre de la crème. Elle me fait du mal. J'ai un estomac de quatre sous... Tu aimes beaucoup la crème?

LAURENT. — Mais oui, c'est doux, c'est très bon.

CAMILLE. — On connaît tes goûts, ici. On a fait de la crème exprès pour toi, bien qu'on sache qu'elle m'est contraire. Maman te gâte... N'est-ce pas, Thérèse, que maman gâte Laurent?

THÉRÈSE, *sans lever la tête.* — Oui.

MADAME RAQUIN, *emportant une pile d'assiettes.* — Ne les écoutez pas, Laurent. C'est Camille qui m'a révélé que vous préfériez la crème à la vanille, et c'est Thérèse qui a voulu la glacer avec du sucre en poudre.

CAMILLE. — Tu es une égoïste, maman.

MADAME RAQUIN. — Comment! je suis une égoïste...

CAMILLE, *à madame Raquin qui sort en souriant.* — Oui, oui... (*A Laurent.*) Elle t'aime, parce que tu es de Vernon, comme elle. Tu te

rappelles, quand nous étions petits, les sous qu'elle nous donnait...

[illegible] des tas de pommes.

CAMILLE. — Et toi, tu achetais des petits couteaux... C'est une heureuse chance de nous être [illegible] Ça m'empêche de m'ennuyer. Oh ! je m'ennuyais, je m'ennuyais à mourir. Le soir, quand je rentrais du bureau, c'était d'un triste, ici !... Est-ce que tu y vois encore clair?

LAURENT. — Pas beaucoup, mais je veux finir.

CAMILLE. — Il est près de huit heures. Ces soirées d'été sont d'un long !... J'aurais voulu être représenté avec du soleil. Ç'aurait été plus joli. A la place de ce fond gris que tu copies, tu aurais mis un paysage. Mais c'est à peine, le matin, si nous avons le temps d'avaler notre café au lait, avant de nous rendre à notre administration... Dis donc, ça ne doit pas être bon pour la digestion, de rester assis, sans remuer, après le repas?

LAURENT. — Tu vas être délivré, c'est la dernière séance. (*Madame Raquin rentre et débarrasse complètement la table, qu'elle essuie.*)

CAMILLE. — Puis, le matin, tu aurais eu un jour beaucoup plus beau. Nous n'avons pas le soleil, mais il donne sur la muraille d'en face. Ça éclaire la chambre... Maman a eu une drôle d'idée de venir louer dans le passage du Pont-Neuf. C'est humide. Les jours de pluie, on dirait une cave.

LAURENT. — Bah ! pour faire du commerce, on est bien partout.

CAMILLE. — Je ne dis pas. Elles ont, en bas, la boutique de mercerie qui les distrait. Seulement, moi, je ne m'amuse pas dans la boutique.

LAURENT. — L'appartement est commode.

CAMILLE. — Pas tant que ça ! Nous n'avons qu'une chambre pour maman, outre cette pièce où nous mangeons, et où nous couchons. Je ne parle pas de la cuisine, un trou noir, grand comme un placard. Rien ne ferme, on gèle. La nuit, il vient un courant d'air abominable par cette petite porte qui donne sur l'escalier. (*Il montre la petite porte, à gauche.*)

MADAME RAQUIN, *qui a achevé son ménage.* — Mon pauvre Camille, tu n'es jamais content. J'ai fait pour le mieux. C'est toi qui as voulu venir être commis à Paris. J'aurais repris, à Vernon, mon commerce de mercière. Quand tu as épousé ta cousine Thérèse, il fallait bien se remettre au travail pour les enfants qui pouvaient arriver.

CAMILLE. — Eh ! moi, je comptais habiter une rue où il passerait beaucoup de monde. Je me serais mis à la fenêtre, j'aurais regardé les voitures. C'est très amusant... Tandis que, lorsque j'ouvre la croisée, ici, je n'aperçois que la grande muraille d'en face et le vitrage du passage, au-dessous de moi ; la muraille est noire, le vitrage est tout sale de poussière et de toiles d'araignées... J'aime encore mieux nos fenêtres de Vernon, d'où l'on voyait la Seine qui coulait toujours, ce qui n'était pourtant pas drôle.

MADAME RAQUIN. — Je t'ai offert de retourner là-[illegible]

CAMILLE. — Ma foi, non ! maintenant que j'ai retrouvé Laurent à l'administration... Je ne rentre que le soir, après tout ; ça m'est bien égal que le passage soit humide, si vous vous y plaisez.

MADAME RAQUIN. — Alors, ne me taquine plus sur ce logement. (*On entend le tintement d'une sonnette.*) Il y a du monde à la boutique, Thérèse ; tu ne descends pas?... (*Thérèse paraît ne pas entendre et reste immobile.*) Attends, je vais aller voir. (*Elle descend par l'escalier tournant*).

SCÈNE II

LAURENT, THÉRÈSE, CAMILLE

CAMILLE. — Je ne veux pas la contrarier, mais le passage est très malsain. J'ai peur d'une bonne fluxion de poitrine qui m'emporterait. Je ne suis pas fort comme vous autres, moi... (*Un silence.*) Dis donc, est-ce que je ne pourrais pas me reposer? Je ne sens plus mon bras gauche.

LAURENT. — Si tu veux... Je n'ai que quelques coups de pinceau à donner.

CAMILLE. — Tant pis ! je ne peux plus tenir, je vais marcher un peu... (*Il se lève, remonte, descend la scène et s'approche de Thérèse.*) Je n'ai jamais compris comment fait ma femme pour rester si tranquille, sans bouger un doigt, pendant des heures. C'est énervant, quelqu'un qui est toujours dans la lune. Ça ne t'agace pas, toi, Laurent, de la sentir comme ça, à côté de toi... Voyons. Thérèse, remue-toi donc ! Est-ce que tu t'amuses, là?

THÉRÈSE, *sans bouger.* — Oui.

CAMILLE. — Je te souhaite bien du plaisir. Il n'y a que les bêtes qui s'amusent ainsi... Quand son père, le capitaine Degans, l'a laissée chez maman, elle avait déjà des yeux noirs tout grands ouverts, qui me faisaient peur... Et le capitaine donc ! c'était un homme terrible. Il est mort en Afrique, sans avoir remis les pieds à Vernon... N'est-ce pas, Thérèse?

THÉRÈSE, *sans bouger.* — Oui.

CAMILLE. — Si tu crois qu'elle s'écorchera la langue !... (*Il l'embrasse.*) Tu es une bonne femme tout de même. Depuis que maman nous a mariés, nous n'avons pas eu une querelle... Tu ne m'en veux pas?

THÉRÈSE. — Non.

LAURENT, *frappant sur l'épaule de Camille avec son appuie-main.* — Allons, Camille, je ne te demande plus que dix minutes... (*Camille s'assoit.*) Tourne la tête à gauche... Bien, ne remue plus.

CAMILLE, *après un silence.* — Et ton père, pas de nouvelles?

LAURENT. — Non, il m'a oublié. D'ailleurs, je ne lui écris jamais.

CAMILLE. — C'est drôle, tout de même, entre un père et un fils. Moi, je ne pourrais pas.

LAURENT. — Bah ! le père Laurent avait des idées à lui ; il voulait que je fusse avocat, pour plaider les continuels procès qu'il a avec ses voisins. Quand il a su que je mangeais l'argent des inscriptions à courir les ateliers, il m'a coupé les vivres... Ce n'est pas si amusant d'être avocat.

CAMILLE, — C'est une belle position pourtant Il faut avoir du talent, et l'on est bien payé.

LAURENT. — J'avais rencontré un de mes

anciens camarades de collège qui est peintre. Je m'étais mis à faire de la peinture comme lui.

CAMILLE. — Il fallait continuer; tu aurais peut-être la décoration aujourd'hui.

LAURENT. — Je n'ai pas pu. Je crevais la faim. Alors, j'ai envoyé la peinture à tous les diables, et j'ai cherché un emploi.

CAMILLE. — Enfin, tu sais toujours dessiner.

LAURENT. — Je ne suis pas fort... Ce qui me plaisait, dans la peinture, c'est que le métier est drôle et pas fatigant... Ah ! que je l'ai regretté, ce diable d'atelier, dans les premiers temps, lorsque j'allais à mon bureau ! Il y avait un divan, où j'ai dormi de grasses après-midi. Nous avons fait de jolies noces, va !

CAMILLE. — Est-ce que vous preniez des modèles?

LAURENT. — Certainement. Il venait une blonde superbe... (*Thérèse se lève lentement et descend à la boutique.*) Nous avons effarouché ta femme.

CAMILLE. — Ah ! bien, si tu t'imagines qu'elle écoutait !... C'est une pauvre tête. Mais elle me soigne à la perfection, quand je suis malade. Maman lui a appris à faire des tisanes.

LAURENT. — Je crois qu'elle ne m'aime guère.

CAMILLE. — Oh ! tu sais, les femmes... Est-ce que tu n'as pas fini?

LAURENT. — Si, tu peux te lever.

CAMILLE, *se levant et venant regarder le portrait.* — Fini, tout à fait fini?

LAURENT. — Il n'y a plus que le cadre à mettre.

CAMILLE. — Il est très réussi, n'est-ce pas? (*Il va se pencher au-dessus de l'escalier tournant.*) Maman ! Thérèse ! venez donc voir, Laurent a fini !

SCÈNE III

LAURENT, CAMILLE, MADAME RAQUIN, THÉRÈSE

MADAME RAQUIN. — Comment, il a fini !

CAMILLE, *tenant le portrait devant lui.* — Mais oui... Venez donc !

MADAME RAQUIN, *regardant le portrait.* — Ah ! c'est ça ! La bouche surtout, la bouche est frappante... Tu ne trouves pas, Thérèse?

THÉRÈSE, *sans s'approcher.* — Si. (*Elle va à la fenêtre, où elle s'oublie, le front contre la boiserie.*)

CAMILLE. — Et l'habit donc ! mon habit de noces que je n'ai mis que quatre fois !... Le collet a l'air d'être du vrai drap.

MADAME RAQUIN. — Et le coin du fauteuil !

CAMILLE. — Etonnant ! du vrai bois !... C'est mon fauteuil, nous l'avons apporté de Vernon; il n'y a que moi qui m'en serve. (*Montrant l'autre fauteuil.*) Celui de maman est bleu.

MADAME RAQUIN (1), *à Laurent qui a rangé son chevalet et sa boite à couleurs, et qui est passé à droite.* — Pourquoi avez-vous mis du noir sous l'œil gauche?

LAURENT. — C'est l'ombre.

CAMILLE, *posant le portrait sur le chevalet, appuyé au mur, entre l'alcôve et la fenêtre.* — Ce serait peut-être plus joli sans ombre; mais n'importe, j'ai l'air distingué; on dirait que je suis en visite.

MADAME RAQUIN. — Mon cher Laurent, comment vous remercier? Vous n'avez pas même accepté que Camille payât les couleurs.

LAURENT. — Eh ! c'est moi qui le remercie d'avoir bien voulu poser.

CAMILLE. — Non, non, ça ne peut pas se passer comme cela... Je vais aller chercher une bouteille de quelque chose. Que diable ! nous arroserons ton œuvre.

LAURENT. — Oh ! ça, si tu veux... Moi, je vais prendre le cadre. C'est aujourd'hui jeudi, il faut que M. Grivet et les Michaud trouvent le portrait pendu à sa place. (*Il sort. Camille ôte son habit, change de cravate, met un paletot que lui donne sa mère, et fait mine de suivre Laurent.*)

SCÈNE IV

THÉRÈSE, MADAME RAQUIN, CAMILLE

CAMILLE, *revenant.* — Quelle liqueur pourrais-je bien prendre?

MADAME RAQUIN. — Il faudrait quelque chose que Laurent aimât. Ce cher enfant est si bon ! Il me semble qu'il est de la famille maintenant.

CAMILLE. — Oui, c'est un frère... Si je prenais une bouteille d'anisette?

MADAME RAQUIN. — Crois-tu qu'il aime l'anisette? Un vin fin vaudrait peut-être mieux, avec des gâteaux.

CAMILLE, *à Thérèse.* — Tu ne dis rien, toi... Te rappelles-tu s'il aime le malaga?

THÉRÈSE, *quittant la fenêtre et descendant la scène.* — Non, mais je sais qu'il aime tout. Il mange et il boit comme un ogre.

MADAME RAQUIN. — Mon enfant...

CAMILLE. — Gronde-la. Elle ne peut pas le souffrir. Il s'en est bien aperçu, il me l'a dit; c'est désagréable... (*A Thérèse.*) Je n'entends pas que tu te mettes en travers de mes amitiés. Qu'as-tu donc à lui reprocher?

THÉRÈSE. — Rien... Il est toujours ici. Il déjeune, il dîne. Vous lui passez les meilleurs morceaux. Laurent par ci, Laurent par là. Ça m'agace, voilà tout... Il n'est pas si drôle, c'est un gourmand et un paresseux.

MADAME RAQUIN. — Sois bonne, Thérèse... Laurent n'est pas heureux. Il habite sous les toits, il mange très mal à sa crémerie. Je suis satisfaite, quand je le vois bien dîner et bien se chauffer chez nous. Il se met à l'aise, il fume, et ça me fait plaisir... Il est seul au monde, le pauvre garçon.

THÉRÈSE. — Faites ce que vous voudrez, après tout. Dorlotez-le, cajolez-le... Vous savez que je suis toujours contente

CAMILLE. — J'ai une idée, je vais prendre une bouteille de champagne; ce sera tout à fait bien.

MADAME RAQUIN. — Oui, une bouteille de champagne payera convenablement le portrait... N'oublie pas les gâteaux.

CAMILLE. — Il n'est pas huit heures et demie. Nos amis ne viennent qu'à neuf heures... Ils

(1) Thérèse, Camille, madame Raquin, Laurent.

[illegible] du champagne [illegible]

[illegible] — Tu vas allu[illegible] je descends à la boutique.

SCÈNE V

THÉRÈSE, PUIS LAURENT

Thérèse, restée seule, demeure un instant immobile, regardant autour d'elle, respirant enfin. Lentement, elle descend la scène, s'étire dans un geste de lassitude et d'ennui. Puis elle entend Laurent entrer par la petite porte, à gauche, et elle sourit, frémissante d'une joie subite. — Pendant cette scène, la nuit se fait de plus en plus.

Laurent. — Thérèse...

Thérèse. — Toi, mon Laurent... Je sentais que tu allais venir, mon cher amour. (*Elle lui prend les mains, et l'amène sur le devant de la scène.*) Il y a huit jours que je ne t'ai vu. Je t'ai attendu toutes les après-midi. J'espérais que tu t'échapperais de ton bureau... Si tu n'étais pas venu, j'aurais fait quelque sottise... Dis, pourquoi es-tu resté huit jours? Je ne veux plus. Nos poignées de main, le soir, devant les autres, sont si froides.

Laurent. — Je t'expliquerai...

Thérèse. — Tu as peur ici, tu es bien enfant, va ! Nulle part nous ne serions aussi cachés. (*Elle élève la voix et fait quelques pas.*) Est-ce qu'on peut supposer que nous nous aimons? est-ce qu'on viendrait jamais nous chercher dans cette chambre?

Laurent, *la ramenant et la prenant dans ses bras.* — Sois raisonnable... Non, je n'ai pas peur de venir ici.

Thérèse. — Alors, tu as peur de moi, avoue-le... Tu crains que je ne t'aime trop, que je ne dérange ta vie.

Laurent. — Pourquoi doutes-tu de moi? Ne sais-tu pas que tu m'as pris jusqu'à mon sommeil? Je deviens fou, moi qui me moquais des femmes... Ce qui m'inquiète, Thérèse, c'est que tu as éveillé, au fond de mon être, un homme que je ne connaissais pas. Alors, parfois, c'est vrai, je ne suis pas tranquille, je trouve que ce n'est pas naturel d'aimer comme je t'aime, et j'ai peur que cela ne nous mène plus loin que nous ne voudrions.

Thérèse, *la tête appuyée à son épaule.* — Ce sera une joie sans fin, une longue promenade au soleil.

Laurent, *se dégageant vivement.* — N'as-tu pas entendu un pas dans l'escalier? (*Ils écoutent tous les deux.*)

Thérèse. — C'est l'humidité qui fait craquer les marches. (*Ils se rapprochent.*) Va, aimons-nous sans crainte, sans remords. Si tu savais... Ah ! quelle enfance! J'ai été élevée dans les tiédeurs de la chambre d'un malade...

Laurent. — Ma pauvre Thérèse !

Thérèse. — Oh ! oui, j'étais malheureuse... J'ai passé des heures entières accroupie devant le feu, à regarder stupidement bouillir des tisanes [illegible] comprends, il ne fallait pas réveiller Camille... J'avais des paroles bégayées, des gestes tremblants de petite vieille ; je semblais si maladroite, que Camille se moquait de moi. Et je me sentais robuste, mes poings d'enfant se serraient parfois, j'aurais voulu tout casser... On m'a dit que ma mère était fille d'un chef de tribu en Afrique. Ça doit être vrai ; j'ai rêvé trop souvent de m'en aller par les chemins, de me sauver et de courir les routes, pieds nus dans la poussière. J'aurais demandé l'aumône comme une bohémienne... Vois-tu, je préférais l'abandon à leur hospitalité. (*Elle a élevé la voix; Laurent, effrayé, traverse la scène et prête de nouveau l'oreille.*)

Laurent (1). — Parle plus bas, tu vas faire monter ta tante.

Thérèse. — Eh ! qu'elle monte ! Tant pis pour eux, si je mens !... (*Elle s'assoit à demi sur la table, les bras croisés.*) Je ne sais plus pourquoi j'ai consenti à épouser Camille. C'était un mariage prévu, arrêté. Ma tante attendait que nous eussions l'âge. J'avais douze ans qu'elle me disait déjà : « Tu l'aimeras bien, tu le soigneras bien, ton cousin. » Elle voulait lui donner une garde-malade, une faiseuse de tisanes. Elle adorait cet enfant chétif qu'elle avait vingt fois disputé à la mort, et elle m'avait dressée à être sa servante... Moi, je ne protestais pas. Ils m'avaient rendue lâche. L'enfant me faisait pitié. Lorsque je jouais avec lui, mes doigts enfonçaient dans ses poignets comme dans de l'argile... Le soir du mariage, au lieu d'entrer dans ma chambre, qui était à gauche de l'escalier, j'entrai dans celle de Camille, qui était à droite. Et ce fut tout... Mais toi, toi, mon Laurent...

Laurent. — Tu m'aimes?... (*Il la prend dans ses bras et la fait lentement asseoir sur une chaise, à droite de la table.*)

Thérèse. — Je t'aime, je t'ai aimé le jour où Camille t'a poussé dans la boutique, tu te souviens, lorsque vous vous êtes reconnus à votre administration... Je ne sais comment cela est arrivé. Je suis fière, je suis emportée. J'ignore de quelle façon je t'aimais, je te haïssais plutôt. Ta vue m'irritait, me faisait souffrir. Dès que tu entrais, mes nerfs se tendaient à se rompre, et je cherchais cette souffrance, j'attendais ta venue. Quand tu peignais, malgré mes sourdes révoltes, j'étais clouée là, à tes pieds, sur ce tabouret.

Laurent. — Je t'adore... (*Il s'agenouille devant elle.*)

Thérèse. — Pour tout plaisir, chaque jeudi, cet innocent de Grivet venait régulièrement, suivi du vieux Michaud. Tu les connais, ces soirées du jeudi, avec leurs éternelles parties de dominos ; elles ont failli me rendre folle. Et les jeudis se succédaient sans fin, avec le même écrasement imbécile... Mais, maintenant, je suis orgueilleuse et vengée. Je goûte des joies mauvaises, lorsque nous sommes autour de cette table, après le repas, à échanger des paroles amicales ; je brode, de mon air revêche, tandis que vous jouez aux dominos ; et, au milieu de cette paix bourgeoise, j'évoque mes chers souvenirs... C'est une volupté de plus, mon Laurent.

Laurent, *croyant entendre du bruit, et se levant, effrayé.* — Je t'assure, tu parles trop haut, tu nous feras surprendre. Je te dis que ta tante

(1) Thérèse, Laurent.

va monter.. (*Il écoute au-dessus de l'escalier tournant, et traverse la scène.*) Où est mon chapeau?

THÉRÈSE (1), *se levant tranquillement.* — Bah! tu crois qu'elle va monter? (*Elle va jusqu'à l'escalier, et revient en baissant la voix.*) Oui, tu as raison, il est prudent que tu t'en ailles. Mais je désirais m'entendre avec toi pour demain... Tu viendras, n'est-ce pas? à deux heures.

LAURENT. — Non, ne m'attends pas, ce n'est pas possible.

THÉRÈSE. — Pas possible... pourquoi?

LAURENT. — Mon chef s'est aperçu de mes sorties continuelles; il m'a menacé de me faire renvoyer, si je m'absentais encore.

THÉRÈSE. — Alors nous ne nous verrons plus... Tu romps avec moi. C'est à cela qu'aboutit ta prudence... Ah! misère! tu es lâche, vois-tu.

LAURENT, *la prenant entre ses bras.* — Non, nous pouvons nous faire une existence tranquille. Il ne s'agit que de chercher, que d'attendre les circonstances... Souvent j'ai fait le rêve de t'avoir à moi toute une journée; puis, mon désir grandissait, je voulais un mois de bonheur, une année, la vie entière... Ecoute, la vie entière à nous aimer, la vie entière à être ensemble. Je quitterais mon emploi, je me remettrais à faire de la peinture. Toi, tu t'occuperais à ce que tu voudrais. Nous nous adorerions toujours, toujours... N'est-ce pas que tu serais heureuse?

THÉRÈSE, *souriante, pâmée sur sa poitrine.* — Oh! oui, bien heureuse.

LAURENT, *se séparant d'elle, d'une voix plus basse.* — Si tu étais veuve pourtant...

THÉRÈSE, *rêveuse.* — Nous nous marierions, nous ne craindrions plus rien, nous réaliserions notre rêve.

LAURENT. — Je ne vois plus dans l'ombre que tes yeux qui luisent, que tes yeux qui me rendraient fou, si je n'avais de la sagesse pour deux. Et il faut nous dire adieu, Thérèse.

THÉRÈSE. — Tu ne viendras pas demain?

LAURENT. — Non, aie confiance. Si nous restons quelque temps sans nous voir, dis-toi que nous travaillons à notre bonheur. (*Il l'embrasse et sort vivement par la petite porte.*)

THÉRÈSE, *seule, après un instant de rêverie.* — Veuve.

SCÈNE VI

THÉRÈSE, MADAME RAQUIN, PUIS CAMILLE

MADAME RAQUIN. — Comment, tu es encore sans lumière!... Ah! la rêveuse!... Attends, la lampe est prête, je vais l'allumer. (*Elle sort par la porte du fond.*)

CAMILLE, *arrivant avec une bouteille de champagne et un paquet de gâteaux.* — Où êtes-vous donc?... Pourquoi n'avez-vous pas de lumière?

THÉRÈSE. — Ma tante est allée chercher la lampe.

CAMILLE, *tressaillant.* — Tu es là, tu m'as fait peur... Tu pouvais bien me dire cela d'une voix plus naturelle... Tu sais bien que je n'aime pas qu'on plaisante dans l'obscurité.

(1) Laurent, Thérèse.

THÉRÈSE. — Je ne plaisante pas.

CAMILLE. — Je venais justement de t'apercevoir, toute blanche comme un fantôme... C'est bête, ces farces-là... Maintenant, si je m'éveille, cette nuit, je vais croire qu'une femme blanche se promène autour du lit pour m'étrangler... Tu as beau rire.

THÉRÈSE. — Je ne ris pas.

MADAME RAQUIN, *entrant avec la lampe.* — Qu'est-ce qu'il y a donc? (*La scène s'éclaire.*)

CAMILLE. — C'est Thérèse qui s'amuse à me faire peur... Un peu plus je laissais tomber la bouteille de champagne... Ç'aurait été trois francs de perdus.

MADAME RAQUIN. — Tu ne l'as payée que trois francs? (*Elle prend la bouteille de champagne.*)

CAMILLE. — Oui, je suis allé jusqu'au boulevard Saint-Michel, où j'en avais vu affiché à ce prix-là, chez un épicier... Il est aussi bon que celui à huit francs. On sait bien maintenant que ces marchands sont un tas de farceurs, et qu'il n'y a que l'étiquette qui change... Voici les gâteaux.

MADAME RAQUIN. — Donne, je vais tout mettre sur la table pour que monsieur Grivet et les Michaud en aient la surprise en entrant... Passe-moi deux assiettes, Thérèse. (*Elles disposent la bouteille de champagne entre deux assiettes de gâteaux. Thérèse va ensuite s'asseoir devant sa table à ouvrage et se met à broder.*)

CAMILLE. — Monsieur Grivet est l'exactitude même. Dans un quart d'heure, à neuf heures sonnant, il sera ici... Soyez aimable avec lui, n'est-ce pas? Il n'est que sous-chef, mais il peut, à l'occasion, me donner un bon coup d'épaule... C'est un homme très fort, sans qu'on s'en doute. Les anciens de l'administration affirment que, depuis vingt ans, il n'a pas été en retard d'une minute... Laurent a tort de dire qu'il n'a pas inventé la poudre.

MADAME RAQUIN. — Notre ami Michaud est aussi très exact. A Vernon, quand il était commissaire de police, et qu'il montait le soir, à huit heures précises, vous vous souvenez? nous le complimentions toujours.

CAMILLE. — Oui, mais depuis qu'il a sa retraite, et qu'il s'est retiré à Paris, avec sa nièce, il se dérange. Cette petite Suzanne le mène par le bout du nez... C'est tout de même agréable, d'avoir des amis et de les recevoir une fois par semaine. Plus souvent, ça coûterait trop cher... Ah! je voulais vous dire, avant qu'ils arrivent: j'ai fait un projet, en chemin.

MADAME RAQUIN. — Quel projet?

CAMILLE. — Tu sais, maman, que j'ai promis à Thérèse de la mener passer un dimanche à Saint-Ouen, avant les mauvais temps... Elle ne veut pas sortir dans les rues avec moi. Les rues, c'est pourtant plus amusant que la campagne. Elle dit que je la fatigue, que je ne sais pas marcher... Enfin, j'ai pensé que nous ferions peut-être bien d'aller dimanche à Saint-Ouen, et d'emmener Laurent avec nous.

MADAME RAQUIN. — C'est cela, mes enfants, allez à Saint-Ouen. Je n'ai plus d'assez bonnes jambes pour vous accompagner; mais l'idée est excellente... Cela t'acquittera tout à fait pour le portrait envers Laurent.

CAMILLE. — Il est drôle, Laurent, à la cam-

pagne !... Tu te rappelles, Thérèse, quand il est [illegible] Il est fort comme un Turc, ce farceur-là; il saute les fossés pleins d'eau, il lance des grosses pierres à des hauteurs [illegible] aux chevaux de bois, il imitait le postillon qui galope, les claquements du fouet, les coups d'éperon; si bien que toute une noce qui était là, riait aux larmes. La mariée en a été malade positivement... N'est-ce pas, Thérèse?

THÉRÈSE. — Il avait assez bu au dîner pour être drôle

CAMILLE. — Oh ! toi, tu ne comprends pas qu'on s'amuse... S'il n'y avait que toi pour me faire rire, ce serait une rude corvée que d'aller à Saint-Ouen... Elle s'assoit par terre, et elle regarde couler l'eau... Après tout, si j'emmène Laurent, c'est que ça me distrait... Où diable est-il allé chercher son cadre? (*On entend la sonnette de la boutique.*) C'est lui. Monsieur Grivet a encore sept minutes.

SCÈNE VII

LES MÊMES, LAURENT (1)

LAURENT, *tenant un cadre à la main.* — Ils n'en finissent plus dans cette boutique... (*Regardant Camille et madame Raquin qui causent bas.*) Je parie que vous complotez encore quelque douceur.

CAMILLE. — Devine.

LAURENT. — Vous m'invitez à dîner pour demain, et il y aura une poule au riz.

MADAME RAQUIN. — Gourmand !

CAMILLE. — Mieux que cela... Je mène, dimanche, Thérèse à Saint-Ouen, et tu viens avec nous... Veux-tu?

LAURENT. — Comment, si je veux ! (*Il prend le portrait sur le chevalet, et se fait donner un marteau par madame Raquin.*)

MADAME RAQUIN. — Surtout, vous serez prudents... Laurent, je vous confie Camille. Vous êtes fort, je suis plus tranquille quand je le sais avec vous.

CAMILLE. — Elle m'ennuie, maman, avec ses continuelles terreurs. Figure-toi que je ne puis aller au bout de la rue, sans qu'elle s'imagine des choses atroces... C'est désagréable d'être toujours traité en petit garçon... Nous irons en fiacre jusqu'aux fortifications; comme ça, nous n'aurons qu'une course à payer. Puis nous suivrons la route, nous passerons l'après-midi dans l'île, et nous mangerons le soir une matelote au bord de l'eau... Hein? est-ce convenu?

LAURENT, *sur le devant de la scène, fixant la toile dans le cadre.* — Oui... Mais on pourrait compléter le programme.

CAMILLE. — Comment?

LAURENT, *en jetant un [illegible] Thérèse.* — En ajoutant une promenade en canot.

MADAME RAQUIN. — Non, [illegible] de canot. Je ne serais pas tranquille.

THÉRÈSE. — Si vous croy[illegible] se hasardera sur l'eau... Il a bien trop peur.

CAMILLE. — Moi, j'ai peur !

LAURENT. — C'est vrai, j'oubliais que tu as peur de l'eau. A Vernon, quand nous barbotions, en pleine Seine, tu restais sur le bord, frissonnant... Allons, nous supprimons le canot.

CAMILLE. — Mais ce n'est pas vrai ! mais je n'ai pas peur !... Nous irons en canot. Que diable! vous finiriez par me faire passer pour un imbécile. Nous verrons qui sera le moins crâne de nous trois... C'est Thérèse qui a peur.

THÉRÈSE. — Eh ! mon pauvre ami, tu es déjà tout blême.

CAMILLE. — Moque-toi de moi... Nous verrons, nous verrons.

MADAME RAQUIN. — Camille, mon bon Camille, renonce à cette idée, fais cela pour moi.

CAMILLE. — Maman, je t'en prie, ne me tourmente pas... Tu sais bien que cela me rend malade.

LAURENT. — Eh bien ! ta femme décidera.

THÉRÈSE. — Il arrive des accidents partout.

LAURENT. — C'est vrai... Dans la rue, le pied peut glisser, une tuile peut tomber.

THÉRÈSE. — D'ailleurs, vous savez, moi, j'adore la Seine.

LAURENT, *à Camille.* — Alors, c'est convenu, tu as gain de cause... Nous irons en canot.

MADAME RAQUIN, *à part, à Laurent.* — Mon Dieu ! je ne puis dire combien cette promenade m'inquiète... Camille est d'une exigence... Vous avez vu comme il s'emportait.

LAURENT. — N'ayez donc pas peur, je serai là... Ah ! je vais accrocher le portrait. (*Il accroche le portrait au-dessus du buffet.*)

CAMILLE. — Il sera dans un bon jour, n'est-ce pas? (*On entend la sonnette de la boutique. La pendule sonne neuf heures.*) Neuf heures, voilà monsieur Grivet.

SCÈNE VIII

LES MÊMES, GRIVET

GRIVET. — J'arrive le premier... Bonsoir, mesdames et la compagnie.

MADAME RAQUIN. — Bonsoir, monsieur Grivet... Voulez-vous que je vous débarrasse de votre parapluie? (*Elle prend le parapluie.*) Est-ce qu'il pleut?

GRIVET. — Le temps menace. (*Elle va pour poser le parapluie à gauche de la cheminée.*) Pas dans ce coin, pas dans ce coin; vous savez, mes petites habitudes... Dans l'autre coin. Là, merci.

MADAME RAQUIN. — Donnez-moi vos caoutchoucs.

GRIVET. — Non, non, je les rangerai moi-même. (*Il s'assoit sur une chaise qu'elle lui avance.*) Je fais mon petit ménage, hé ! hé ! J'aime que tout soit à sa place, vous comprenez... (*Il pose ses caoutchoucs à côté du parapluie.*) De cette façon, je ne suis pas inquiet.

CAMILLE. — Et vous ne dites rien de neuf, monsieur Grivet?

GRIVET (1), *se levant et venant au milieu.* — Je suis sorti à quatre heures et demie du bureau; j'ai mangé à six heures à la crèmerie d'Orléans; j'ai lu mon journal à sept heures au café Saturnin; et, comme c'était jeudi aujourd'hui, au

(1) Thérèse, Laurent, madame Raquin, Camille.

(1) Thérèse, Laurent, Grivet, madame Raquin, Camille.



Thérèse Raquin.

lieu d'aller me coucher à neuf heures, selon mon habitude, je suis venu ici... (*Réfléchissant.*) C'est bien tout, je crois.

LAURENT. — Et vous n'avez rien vu, en venant ici?

GRIVET. — Si fait, pardonnez-moi... Il y avait beaucoup de monde dans la rue Saint-André-des-Arts. J'ai dû changer de trottoir... Ça m'a contrarié... Vous comprenez, le matin, je vais au bureau par le trottoir de gauche, et, le soir, je reviens par l'autre trottoir...

MADAME RAQUIN. — Le trottoir de droite.

GRIVET. — Non, permettez... (*Minant l'action.*) Le matin, je vais comme ça, et le soir, quand je reviens...

LAURENT. — Ah ! très bien.

GRIVET. — Toujours le trottoir de gauche, n'est-ce pas? Je tiens ma gauche, vous savez, comme les chemins de fer... C'est très commode pour ne pas se tromper dans les rues.

LAURENT. — Mais que faisait-il, ce monde, sur le trottoir?

GRIVET. — Je ne sais pas, comment voulez-vous que je sache?

MADAME RAQUIN. — Quelque accident, sans doute.

GRIVET. — Tiens ! c'est vrai, ça devait être un accident... Cette idée ne m'était pas venue... Ma foi ! vous me tranquillisez, en me disant que c'était un accident. (*Il s'assoit devant la table, à gauche.*)

MADAME RAQUIN. — Ah ! voici monsieur Michaud.

SCÈNE IX

LES MÊMES, MICHAUD, SUZANNE

Suzanne se débarrasse de son châle et de son chapeau et va causer bas avec Thérèse, toujours assise devant la table à ouvrage. Michaud donne des poignées de main à tout le monde.

MICHAUD. — Je crois que je suis en retard... (*Il s'arrête devant Grivet qui a tiré sa montre et qui la lui présente d'un air triomphant.*) Je sais, neuf heures six... C'est la faute de cette petite. (*Il montre Suzanne.*) Il faut s'arrêter à toutes les boutiques. (*Il va pour mettre sa canne à côté du parapluie de Grivet.*)

GRIVET. — Non, pardon, c'est la place de mon parapluie... Vous savez bien que je n'aime pas ça... Je vous ai laissé, pour votre canne, l'autre coin de la cheminée.

MICHAUD. — Bien, bien, ne nous fâchons pas.

CAMILLE, *bas à Laurent.* — Dis donc, je crois que monsieur Grivet est vexé, parce qu'il y a du champagne. Il a regardé trois fois la bouteille, et il n'a rien dit. C'est étonnant qu'il ne soit pas plus surpris que ça.

MICHAUD, *se retournant et apercevant le champagne.* — Ah ! fichtre !... Vous voulez donc nous renvoyer sur la tête. Des gâteaux et du champagne !

GRIVET. — Tiens ! c'est du champagne... J'en ai bu quatre fois dans ma vie.

MICHAUD. — Quel saint fêtez-vous donc?

MADAME RAQUIN. — Nous fêtons le portrait de Camille que Laurent a terminé ce soir... (*Elle prend la lampe et va éclairer le portrait.*) Regardez. (*Tous la suivent, sauf Thérèse qui reste à sa table à ouvrage, et Laurent qui s'appuie à la cheminée.*)

CAMILLE. — Il est frappant, n'est-ce pas? J'ai l'air d'être en visite.

MICHAUD. — Oui, oui.

MADAME RAQUIN. — C'est encore tout frais, on sent la peinture.

GRIVET. — C'est donc ça... Je sentais une odeur... La photographie a l'avantage de ne pas avoir d'odeur.

CAMILLE. — Oui, mais quand la peinture est sèche...

GRIVET. — Ah ! certainement, quand la peinture est sèche... Ça sèche encore assez vite... Il y a pourtant une boutique, rue de la Harpe, qui a mis cinq jours à sécher.

MADAME RAQUIN. — Alors, monsieur Michaud, vous le trouvez bien?

MICHAUD. — Il est très bien, tout à fait bien. (*Tous reviennent, et madame Raquin remet la lampe sur la table.*)

CAMILLE. — Si tu nous donnais le thé, maman... Nous boirons le champagne après la partie de dominos.

GRIVET, *se rasseyant.* — Neuf heures un quart... Nous aurons à peine le temps de faire la belle.

MADAME RAQUIN. — Je ne vous demande que cinq minutes... Reste, Thérèse, puisque tu es souffrante.

SUZANNE, *gaiement.* — Je me porte bien, moi. Je vais vous aider, madame Raquin. Ça m'amuse de faire la femme de ménage. (*Elles sortent par la porte du fond.*)

SCÈNE X

THÉRÈSE, GRIVET, CAMILLE, MICHAUD, LAURENT

CAMILLE. — Et vous ne savez rien de neuf, monsieur Michaud?

MICHAUD. — Non, rien... J'ai mené ma nièce broder au Luxembourg... Ah ! si, ma foi, il y a du neuf ! il y a le drame de la rue Saint-André-des-Arts.

CAMILLE. — Quel drame?... Monsieur Grivet, en venant, a vu beaucoup de monde dans cette rue.

MICHAUD. — Ça ne désemplit pas depuis ce matin... (*A Grivet.*) La foule regardait en l'air, n'est-ce pas?

GRIVET. — Je ne pourrais pas dire, j'ai changé de trottoir... Alors, c'était bien un accident? (*Il met une calotte et des bouts de manche qu'il sort de sa poche.*)

MICHAUD. — Oui, on a trouvé à l'hôtel de Bourgogne, dans la malle d'un vogageur qui a disparu, une femme coupée en quatre morceaux.

GRIVET. — Est-ce possible ! en quatre morceaux ! Comment peut-on couper une femme en quatre morceaux

CAMILLE. — C'est épouvantable !

GRIVET. — Et moi qui passe par là !... Je me souviens, maintenant; on regardait en l'air... Est-ce qu'on voyait quelque chose, en l'air?

MICHAUD. — On voyait la fenêtre de la

[illegible] la malle... Mais le fait est faux ; la fenêtre de la [illegible]

[illegible]

[illegible] collègues, qui conduit l'instruction, me disait ce matin qu'il marchait en pleine obscurité. (*Grivet ricane en hochant la tête.*) La justice aura beau- [illegible]

Laurent. — Mais l'identité de la victime a été [illegible]

Michaud. — Non. Le cadavre était nu, et la tête ne se trouvait pas dans la malle.

Grivet. — On l'aura sans doute égarée.

Camille. — Grâce, cher monsieur ! Elle me donne la chair de poule, votre femme coupée en quatre morceaux.

Grivet. — Eh ! non, c'est amusant d'avoir peur, quand on est parfaitement sûr qu'on ne court aucun danger. Les histoires de monsieur Michaud, du temps qu'il était commissaire de police, sont très drôles... Vous vous rappelez le gendarme enterré, dont les mains passaient, dans un plant de carottes? Il nous a raconté ce crime-là, l'automne dernier... Ça m'a beaucoup intéressé... Que diable ! ici, nous savons bien qu'il n'y a pas des assassins derrière notre dos. C'est la maison du bon Dieu... Dans un bois, je ne dis pas. Si je traversais un bois avec monsieur Michaud, je le prierais de se taire.

Laurent, *à Michaud.* — Vous pensez donc que beaucoup de crimes restent impunis?

Michaud. — Oui, malheureusement ; les disparitions, les morts lentes, des étouffements, des écrasement sinistres, sans un cri, sans une tache de sang. La justice passe et ne voit rien... Il y a plus d'un meurtrier qui se promène tranquillement au soleil, allez !

Grivet, *ricanant plus haut.* — Vous voulez rire... Et on ne les arrête pas?

Michaud. — Si on ne les arrête pas, mon cher monsieur Grivet, c'est qu'on ne sait pas qu'ils ont tué.

Camille. — Alors, la police n'est pas bien faite?

Michaud. — Eh ! si, la police est bien faite ; mais elle n'est pas tenue à l'impossible... Je vous répète qu'il y a des assassins fort heureux, vivant grassement, aimés et respectés... Vous avez tort de branler la tête, monsieur Grivet...

Grivet. — Je branle la tête, je branle la tête, laissez-moi donc tranquille !

Michaud. — Peut-être avez-vous un de ces hommes dans vos connaissances et peut-être lui serrez-vous la main tous les jours.

Grivet. — Ah ! non, par exemple, ne dites pas cela. Ce n'est pas vrai, vous savez bien que ce n'est pas vrai... Si je voulais, je vous raconterais aussi une histoire...

Michaud. — Racontez-la, votre histoire.

Grivet. — Certainement... Celle de la pie voleuse. (*Michaud hausse les épaules.*) Vous la connaissez peut-être, vous connaissez tout... Il était une fois une servante qui fut mise en prison pour avoir volé un couvert d'argent. Deux mois [illegible] de pie, en abattant un peuplier. C'était une pie qui était la voleuse. On relâcha la servante... Vous voyez bien que les coupables sont toujours punis.

Michaud, *ricanant.* — Alors, on a mis la pie en prison?

Grivet, *se fâchant.* — La pie en prison ! la pie en prison !... Est-il bête, ce Michaud !

Camille. — Eh ! non, ce n'est pas ce que monsieur Grivet a voulu dire. Vous le troublez.

Grivet. — La police est mal faite, voilà tout... C'est immoral.

Camille. — Est-ce que tu crois que l'on tue comme ça, sans qu'on le sache, toi, Laurent?

Laurent. — Moi ?... (*Il traverse la scène, en se dirigeant lentement vers Thérèse.*) Vous ne voyez pas que monsieur Michaud se moque de vous. Il veut vous effrayer, avec ses histoires. Comment pourrait-il savoir ce qu'il dit n'être su par personne... Et, s'il y a des gens adroits, tant mieux pour eux, après tout !... (*Près de Thérèse.*) Tenez, madame est moins crédule que vous.

Thérèse. — Certes, ce qu'on ne sait pas n'existe pas.

Camille. — N'importe, j'aurais mieux aimé qu'on causât d'autre chose. Voulez-vous? causons d'autre chose.

Grivet. — Moi, je veux bien ; causons d'autre chose.

Camille. — Tiens, on n'a pas monté les chaises de la boutique... Venez donc m'aider. (*Il descend.*)

Grivet, *se levant en grommelant.* — Il appelle ça causer d'autre chose, aller chercher des chaises.

Michaud. — Venez-vous, monsieur Grivet?

Grivet. — Passez le premier... La pie en prison ! La pie en prison ! a-t-on jamais vu !... Pour un ancien commissaire de police, vous venez de vous donner là un bien grand ridicule, monsieur Michaud. (*Ils descendent tous les deux.*)

Laurent, *prenant brusquement les mains de Thérèse, baissant la voix.* — Tu jures de m'obéir?

Thérèse, *de même.* — Oui, je t'appartiens, fais de moi ce qu'il te plaira.

Camille, *d'en bas.* — Eh ! Laurent, grand fainéant, tu ne pouvais donc pas venir chercher ta chaise, au lieu de laisser descendre ces messieurs.

Laurent, *haussant la voix.* — Je suis resté pour faire la cour à ta femme. (*A Thérèse, doucement.*) Espère. Nous vivrons heureux à jamais l'un et l'autre.

Camille, *d'en bas, riant.* — Oh ! ça, je te le permets... Tâche de plaire à Thérèse.

Laurent, *à Thérèse.* — Et souviens-toi de ce que tu as dit : ce qu'on ne sait pas n'existe pas... (*On entend des pas dans l'escalier.*) Prends garde ! (*Ils se séparent vivement. Thérèse reprend son attitude rechignée devant sa table à ouvrage. Laurent passe à droite. Les autres personnages remontent, chacun avec une chaise, en riant aux éclats.*)

Camille, *à Laurent.* — Farceur, va ! Est-il drôle, cet animal !... Tout ça, c'était pour ne pas se donner la peine de descendre.

Grivet. — Enfin, voici le thé.

SCÈNE XI

LES MÊMES, MADAME RAQUIN, SUZANNE *entrant avec le thé.*

Madame Raquin, *à Grivet qui tire sa montre.* — Oui, j'ai pris un quart d'heure... Asseyez-

vous, nous allons rattraper le temps perdu. (*Grivet s'assoit à gauche, sur le devant; derrière lui, se place Laurent. Le fauteuil de madame Raquin est à droite; Michaud se met derrière elle. Enfin, au fond, au milieu, Camille s'installe dans son fauteuil. — Thérèse ne quitte pas sa table à ouvrage. Suzanne va la rejoindre, quand le thé est servi.*)

CAMILLE, *s'asseyant.* — Là, me voilà dans mon fauteuil... Donne la boîte de dominos, maman.

GRIVET, *avec béatitude.* — C'est un plaisir... Le jeudi, quand je m'éveille, je me dis : « Tiens ! j'irai ce soir jouer aux dominos chez les Raquin.» Eh bien ! vous ne sauriez croire...

SUZANNE, *l'interrompant.* — Voulez-vous que je vous sucre, monsieur Grivet?

GRIVET. — Avec plaisir, mademoiselle, vous êtes charmante. Deux morceaux, n'est-ce pas?... (*Reprenant.*) Eh bien ! vous ne sauriez croire...

CAMILLE, *l'interrompant.* — Est-ce que tu ne viens pas, Thérèse?

MADAME RAQUIN, *lui donnant la boîte de dominos.* — Laisse-la. Tu sais qu'elle est souffrante... Elle n'aime pas jouer aux dominos... S'il vient quelqu'un à la boutique, elle descendra.

CAMILLE. — C'est contrariant, quand tout le monde s'amuse, d'avoir devant soi quelqu'un qui ne s'amuse pas... (*A madame Raquin.*) Voyons, t'assoiras-tu, maman?

MADAME RAQUIN, *s'asseyant.* — Oui, oui, me voilà.

CAMILLE. — Vous y êtes bien tous?

MICHAUD. — Certainement, et je vais, ce soir, vous battre à plate couture... Madame Raquin, votre thé est un peu plus fort que celui de jeudi dernier... Mais monsieur Grivet disait quelque chose.

GRIVET. — Moi, je disais quelque chose?

MICHAUD. — Oui, vous aviez commencé une phrase.

GRIVET. — Une phrase, vous croyez... C'est bien surprenant.

MICHAUD. — Je vous assure, n'est-ce pas? madame Raquin. Monsieur Grivet disait : « Eh bien ! vous ne sauriez croire... »

GRIVET. — « Eh bien ! vous ne sauriez croire... Non, je ne me souviens plus, plus du tout... Si c'est une plaisanterie que vous faites, monsieur Michaud, vous savez que je la trouve médiocre.

CAMILLE. — Vous y êtes bien tous?... Alors, commençons. (*Il vide bruyamment la boîte de dominos. Un silence, pendant lequel les joueurs mêlent les dés et se les partagent.*)

GRIVET. — Monsieur Laurent n'en est pas, et il lui est défendu de donner des conseils... Là, on en prend sept... On ne fouille pas, on ne fouille pas, entendez-vous, monsieur Michaud?... (*Un silence.*) Ah ! c'est à moi la pose, j'ai le double-six!

ACTE DEUXIÈME

Dix heures. — La lampe est allumée. Une année s'est écoulée, sans rien changer à la chambre. Même paix même intimité. Madame Raquin et Thérèse sont en deuil.

SCÈNE PREMIÈRE

THÉRÈSE, GRIVET, LAURENT, MICHAUD, MADAME RAQUIN, SUZANNE

Les personnages sont assis comme à la fin de l'acte précédent : Thérèse, devant sa table à ouvrage, l'air rêveur et souffrant, sa broderie sur les genoux; Grivet, Laurent et Michaud, à leur place, devant la table ronde. Seul, le fauteuil, de Camille est vide. — Un silence, pendant lequel madame Raquin et Suzanne servent le thé, en répétant exactement leurs jeux de scène du premier acte.

LAURENT. — Il faut vous distraire, madame Raquin... Donnez-moi la boîte de dominos.

SUZANNE. — Voulez-vous que je vous sucre, monsieur Grivet.

GRIVET. — Avec plaisir, mademoiselle. Vous êtes charmante. Deux morceaux, n'est-ce pas?... Il n'y a que vous pour me sucrer.

LAURENT, *tenant la boîte de dominos.* — Ah ! voici les dominos... Asseyez-vous, madame Raquin. (*Madame Raquin s'assoit.*) Vous y êtes bien tous?

MICHAUD. — Certainement, et je vais, ce soir, vous battre à plate couture... Laissez-moi mettre un peu de rhum dans mon thé. (*Il se verse du rhum.*)

LAURENT. — Vous y êtes bien tous?... Alors, commençons. (*Il vide bruyamment la boîte de dominos. Les joueurs mêlent le jeu et se le partagent.*)

GRIVET. — C'est un plaisir... Là, on en prend sept... On ne fouille pas, on ne fouille pas, entendez-vous, monsieur Michaud?... (*Un silence.*) Non, aujourd'hui, ce n'est pas à moi la pose !

MADAME RAQUIN, *éclatant brusquement en sanglots.* — Je ne puis pas, je ne puis pas... (*Laurent et Michaud se lèvent, et Suzanne vient s'adosser au fauteuil de madame Raquin.*) Quand je vous vois tous, comme autrefois, autour de cette table je me souviens, mon cœur se fend... Mon pauvre Camille était là.

MICHAUD (1). — Sacrebleu ! madame Raquin soyez donc raisonnable !

MADAME RAQUIN. — Pardonnez-moi, mon vieil ami, je ne puis pas... Vous vous rappelez comme il aimait à jouer aux dominos. C'est lui qui renversait la boîte. Laurent vient de faire

(1) Thérèse, Laurent, Grivet, madame Raquin, Suzanne, Michaud.

[illegible] pas assez vite, il me grondait. Moi, j'avais peur de le contrarier, ça le rendait malade. Ah! nos bonnes soirées... Et, maintenant, son fauteuil est vide, voyez-vous !

MICHAUD. — Chère dame, vous manquez de courage. Vous finirez par vous mettre au lit.

SUZANNE, *embrassant madame Raquin.* — Je vous en prie, ne pleurez pas. Ça nous fait tant de peine !

MADAME RAQUIN. — Vous avez raison, je dois être forte. (*Elle pleure.*)

GRIVET, *repoussant son jeu.* — Alors, il vaut mieux ne pas jouer. C'est malheureux que ça vous fasse cet effet-là... Vos larmes ne vous rendront pas votre fils.

MICHAUD. — Nous sommes tous mortels.

MADAME RAQUIN. — Hélas !

GRIVET. — Si nous venons chez vous, c'est dans l'intention de vous donner quelque distraction.

MICHAUD. — Il faut oublier, ma pauvre amie.

GRIVET. — Certainement. Que diable ! ne nous attristons pas... Nous jouons à deux sous la partie, hein ! voulez-vous?

LAURENT. — Tout à l'heure. Laissez à madame Raquin le temps de se remettre... Nous pleurons tous notre cher Camille.

SUZANNE. — Entendez-vous, chère dame? nous le pleurons tous, nous le pleurons avec vous. (*Elle s'assoit à ses genoux.*)

MADAME RAQUIN. — Oui, vous êtes bons... Ne m'en veuillez pas, si j'ai troublé la partie.

MICHAUD. — On ne vous en veut pas. Seulement, depuis un an que l'affreux accident est arrivé, vous devriez vous être fait une raison.

MADAME RAQUIN. — Je n'ai pas compté les jours. Je pleure parce que les larmes me montent aux yeux. Excusez-moi... Je vois toujours mon pauvre enfant roulé dans les eaux troubles de la Seine, et je le vois tout petit, quand je l'endormais entre deux couvertures. Quelle affreuse mort ! Comme il a dû souffrir !... J'avais un pressentiment sinistre, je le suppliais d'abandonner cette idée de promenade sur l'eau. Il a voulu faire le brave... Si vous saviez comme je l'ai soigné, au berceau ! Pour le sauver d'une fièvre typhoïde, je l'ai tenu trois semaines sur mes genoux, sans dormir.

MICHAUD. — Votre nièce vous reste. Ne la désolez pas, ne désolez pas l'ami généreux qui l'a sauvée, et dont l'éternel désespoir sera de n'avoir pu également ramener Camille sur la rive... Votre douleur est égoïste, vous mettez des larmes dans les yeux de Laurent.

LAURENT. — Ces souvenirs sont cruels.

MICHAUD. — Eh ! vous avez fait ce que vous avez pu. Quand le canot a chaviré, en rencontrant un pieu, je crois... un de ces pieux qui servent à tendre les filets pour les anguilles, n'est-ce pas?...

LAURENT. — C'est ce que j'ai pensé. La se- [illegible]

MICHAUD. — Enfin, quand vous êtes tombés, vous avez pu saisir Thérèse...

LAURENT. — Je ramais, elle était à côté de [illegible] la prendre par ses vêtements. Lorsque j'ai replongé, Camille avait disparu... Il était à l'avant du canot, il trempait ses mains dans la rivière, il plaisantait, il disait que le bouillon était froid...

MICHAUD. — Ne remuez pas ces souvenirs qui vous font frissonner... Vous vous êtes conduit comme un héros, vous avez plongé à trois reprises.

GRIVET. — Je crois bien... Il y avait, le lendemain, un article superbe dans mon journal. On y disait que monsieur Laurent méritait une médaille. Ça donnait la chair de poule, rien qu'à lire comment les trois personnes étaient tombées dans la rivière, pendant que leur dîner les attendait au restaurant... Et, huit jours plus tard, quand on a retrouvé ce pauvre monsieur Camille, il y a encore eu un article... (*A Michaud.*) Vous vous souvenez, c'est monsieur Laurent qui est venu vous chercher pour reconnaître le corps avec lui. (*Madame Raquin éclate de nouveau en sanglots.*)

MICHAUD, *d'un ton fâché, baissant la voix.* — Vraiment, monsieur Grivet, vous auriez bien pu vous taire. Madame Raquin se calmait. Vous donnez-là des détails...

GRIVET, *piqué, baissant la voix.* — Mille pardons, c'est vous qui avez commencé à raconter l'accident... Puisqu'on ne joue pas, il faut bien dire quelque chose.

MICHAUD, *élevant la voix peu à peu.* — Eh ! vous avez cent fois cité l'article de votre journal ! C'est désagréable, vous comprenez... Maintenant, madame Raquin en a encore pour un bon quart d'heure à pleurer.

GRIVET, *se levant et criant.* — C'est vous qui avez commencé.

MICHAUD, *de même.* — Eh ! non, morbleu ! c'est vous !

GRIVET, *de même.* — Dites tout de suite que je suis ridicule !

MADAME RAQUIN. — Mes bons amis, ne vous disputez pas... (*Ils remontent la scène en mâchant de sourdes paroles.*) Je vais être sage, je ne pleure plus... Ces conversations me soulagent. J'aime à parler de mon mal, et cela me rappelle ce que je vous dois à tous... Mon cher Laurent, donnez-moi votre main. Vous êtes fâché?

LAURENT, *s'approchant.* — Oui, contre moi, qui n'ai pu vous les rendre tous les deux.

MADAME RAQUIN, *tenant la main de Laurent.* — Vous êtes mon enfant, et je vous aime. Je prie chaque soir pour vous, qui avez voulu sauver mon fils. Je demande au ciel de veiller sur votre chère existence... Allez, mon fils est là-haut, il m'entendra, et c'est à lui que vous devrez votre bonheur. Chaque fois que vous aurez quelque joie, dites-vous que c'est moi qui ai prié et que c'est Camille qui m'a exaucée.

LAURENT. — Chère madame Raquin !

MICHAUD. — C'est bien, cela, c'est très bien !

MADAME RAQUIN, *à Suzanne.* — Et maintenant, petite, retourne à ta place. Tu vois, je le fais pour toi, je souris.

SUZANNE. — Merci. (*Elle se relève et l'embrasse.*)

MADAME RAQUIN, *se remettant lentement au jeu.* — A qui la pose?

GRIVET. — Vous voulez bien, ah ! c'est gentil !... (*Grivet, Laurent et Michaud se rassoient à leurs places.*) A qui la pose?

MICHAUD. — A moi... Voilà. (*Il pose un domino.*)

SUZANNE, *qui s'est approchée de Thérèse.* — Bonne amie, voulez-vous que je vous parle du prince bleu?

THÉRÈSE. — Le prince bleu?

SUZANNE, *prenant un tabouret et s'asseyant près de Thérèse.* — C'est toute une histoire !... Je vais vous la conter à l'oreille; mon oncle n'a pas besoin de savoir. Imaginez-vous que ce jeune homme... C'est un jeune homme. Il a un habit bleu et des moustaches très fines, châtaines, qui lui vont tout à fait bien.

THÉRÈSE. — Fais attention, ton oncle t'écoute. (*Suzanne se lève à demi et regarde les joueurs.*)

MICHAUD, *avec colère, à Grivet.* — Mais vous avez boudé au cinq, tout à l'heure, et maintenant vous mettez cinq partout.

GRIVET. — J'ai boudé au cinq... Faites excuse, vous vous trompez. (*Michaud proteste, la partie continue.*)

SUZANNE, *se rasseyant, reprenant à demi-voix.* — Je me moque bien de mon oncle, quand il joue aux dominos !... Ce jeune homme venait tous les jours au Luxembourg. Vous savez, mon oncle a l'habitude de s'asseoir sur la terrasse, au troisième arbre à gauche, près du kiosque des journaux... Le prince bleu s'asseyait au quatrième arbre. Il mettait un livre sur ses genoux, et il me regardait, en tournant les pages... (*Elle s'arrête de temps à autre, en jetant des regards furtifs sur les joueurs.*)

THÉRÈSE. — C'est tout?

SUZANNE. — Oui, c'est tout ce qui s'est passé au Luxembourg... Ah ! j'oubliais. Un jour il m'a sauvée d'un cerceau qu'une petite fille lançait vers moi à fond de train. Il a donné une grande tape au cerceau pour le diriger d'un autre côté. Ça m'a fait sourire, j'ai songé aux amoureux qui se jettent à la tête de chevaux emportés. Le prince bleu a dû avoir la même idée : il s'est mis à sourire aussi, en me saluant.

THÉRÈSE. — Et le roman s'arrête là?

SUZANNE. — Mais non, il commence là... Avant-hier, mon oncle était sorti, je m'ennuyais beaucoup, parce que notre bonne est très bête. Pour m'amuser, j'avais monté la grande lunette d'approche; vous la connaissez, celle que mon oncle avait à Vernon. On voit à plus de deux lieues... Vous savez qu'on aperçoit de notre terrasse tout un bout de Paris. Je regardais du côté de Saint-Sulpice... Il y a de très belles statues, au pied de la grande tour.

MICHAUD, *se fâchant, à Grivet.* — Eh bien ! quoi ! c'est du six, marchez donc.

GRIVET. — C'est du six, c'est du six, je le vois bien, parbleu ! mais il faut que je calcule. (*La partie continue.*)

THÉRÈSE. — Et le prince bleu?

SUZANNE. — Attendez donc !... Je voyais des cheminées, oh ! des cheminées, des champs, des océans de cheminées ! Quand je tournais un peu la lunette, toutes les cheminées marchaient, se précipitaient les unes sur les autres, défilaient au pas de course, comme des soldats. La lunette en était toute pleine... Tout d'un coup, voilà que j'aperçois, entre deux cheminées, devinez qui?... le prince bleu !

THÉRÈSE. — C'est donc un fumiste, ton prince?

SUZANNE, *se levant.* — Eh ! non... Il était sur une terrasse comme moi, et le plus drôle, c'est qu'il regardait comme moi dans une lunette. Je l'ai bien reconnu; il avait son habit bleu, avec ses moustaches.

THÉRÈSE. — Et il demeure?

SUZANNE. — Mais je ne sais pas. Je ne l'ai vu que dans la lunette d'approche, vous comprenez. C'était sans doute très loin, très loin, du côté de Saint-Sulpice. Quand je regardais avec mes yeux, je ne distinguais que du gris, avec les taches bleues des toits d'ardoises... J'ai même failli le perdre. La lunette a bougé, il m'a fallu refaire un voyage épouvantable sur la mer des cheminées... Maintenant, j'ai un point de repère, la girouette d'une maison voisine de la nôtre.

THÉRÈSE. — Tu l'as revu?

SUZANNE. — Oui, hier, aujourd'hui, tous les jours... Est-ce que je fais mal? Si vous saviez comme il est petit et mignon dans la lunette d'approche ! Il est à peine haut comme ça; on dirait une image; je n'en ai pas peur du tout... Puis, je ne sais pas où il est, moi; je ne sais pas même si c'est bien vrai, ce qu'on aperçoit dans la lunette. C'est tout là-bas... Quand il fait comme ça (*elle fait le signe d'envoyer un baiser*), je me redresse, et je ne vois plus que du gris. Je puis croire, n'est-ce pas? que le prince bleu n'a pas fait ça (*elle répète le geste*), puisqu'il n'est plus là, puisque j'ai beau écarquiller les yeux...

THÉRÈSE, *souriant.* — Tu me fais du bien... (*Regardant Laurent.*) Aime ton prince bleu toujours en rêve.

SUZANNE. — Ah ! mais non !... Chut ! la partie est finie.

MICHAUD. — Allons, à nous deux. La belle, monsieur Grivet.

GRIVET. — A vos ordres, monsieur Michaud. (*Ils mêlent le jeu.*)

MADAME RAQUIN, *poussant son fauteuil à droite.* — Laurent, puisque vous êtes debout, auriez-vous l'obligeance d'aller me chercher la corbeille où je mets ma laine? Elle doit être sur la commode de ma chambre... Prenez une lumière.

LAURENT. — C'est inutile. (*Il sort par la porte du fond.*)

MICHAUD (1). — Vous avez là un véritable fils. Il est d'une complaisance...

MADAME RAQUIN. — Oui, il est très bon pour nous. Je le charge de nos petites commissions; et, le soir, il nous aide à fermer la boutique.

GRIVET. — L'autre jour, je l'ai vu qui vendait des aiguilles, comme une demoiselle de magasin... Eh! eh! une demoiselle de magasin avec de la barbe! (*Il rit. Laurent rentre vivement, l'œil hagard, comme s'il était poursuivi; il s'appuie un instant contre l'armoire.*)

MADAME RAQUIN. — Eh bien ! qu'avez-vous?

MICHAUD, *se levant.* — Vous êtes malade?

GRIVET. — Vous vous êtes cogné?

LAURENT (2). — Non, rien, merci... Un éblouissement. (*Il descend la scène d'un pas mal assuré.*)

MADAME RAQUIN. — Et la corbeille?

LAURENT. — La corbeille... Je ne sais pas... Je ne l'ai pas.

(1) Thérèse, Suzanne, Grivet, Michaud, madame Raquin.

(2) Thérèse, Suzanne, Grivet, Michaud, Laurent, madame Raquin.

Suzanne. — [illegible] vous, un homme. [illegible]

Laurent, [illegible]. — [illegible] peur de [illegible]

Suzanne. — Attendez, je la trouverai, moi ! Et si je rencontre votre revenant, je vous [illegible]

Laurent, [illegible] peu à peu. — Vous voyez, ça se passe.

Grivet. — Vous vous portez trop bien. C'est le sang qui vous tourmente.

Laurent, *tressaillant.* — Oui, le sang me tourmente.

Michaud, *se rasseyant.* — Il vous faudrait des tisanes rafraîchissantes.

Madame Raquin. — En effet, je vous vois agité depuis quelque temps; je vous ferai un peu de vigne rouge... (*A Suzanne qui rentre et qui lui donne la corbeille.*) Ah ! tu l'as trouvée.

Suzanne (1). — Elle était sur la commode... (*A Laurent qui est lentement passé à gauche.*) Monsieur Laurent, je n'ai pas vu votre revenant. Je lui aurai fait peur.

Grivet. — Elle est d'un esprit, cette petite ! (*On entend la sonnette de la boutique.*)

Suzanne. — Ne vous dérangez pas. Je vais servir. (*Elle descend.*)

Grivet. — Un trésor, un vrai trésor... (*A Michaud.*) Nous disons que j'en ai trente-deux et que vous en avez vingt-huit.

Madame Raquin, *après avoir cherché dans la corbeille qu'elle a posée sur la cheminée.* — Non, je ne trouve pas la laine dont j'ai besoin... Il faut que je descende. (*Elle descend.*)

SCÈNE II

THÉRÈSE, LAURENT, GRIVET, MICHAUD

Grivet, *se levant à demi, baissant la voix.* — Eh ! la partie a failli être compromise tout à l'heure. Ce n'est plus aussi gai qu'autrefois, ici.

Michaud, *de même.* — Que voulez-vous? quand la mort passe dans une maison... Mais rassurez-vous, j'ai trouvé un moyen de ramener nos bons jeudis d'autrefois. (*Ils jouent.*)

Thérèse, *bas à Laurent qui s'est rapproché d'elle.* — Tu as eu peur, n'est-ce pas?

Laurent, *de même.* — Oui... Veux-tu que je vienne, ce soir?

Thérèse. — Attendons, attendons encore. Ayons de la prudence jusqu'au bout.

Laurent. — Il y a un an que nous sommes prudents, un an que je ne t'ai revue. Ce serait si facile. Je rentrerais par la petite porte. Nous sommes libres, maintenant. Nous n'aurions pas peur, ensemble, dans ta chambre.

Thérèse. — Non, ne gâtons pas l'avenir... Nous avons besoin de beaucoup de bonheur, Laurent. En trouverons-nous jamais assez !

Laurent. — Aie confiance. Nous nous calmerons aux bras l'un de l'autre, lorsque nous serons deux contre l'effroi... Quand viendrai-je?

Thérèse. — La nuit de nos noces. Et elle ne tardera pas, vois-tu. Le dénouement est proche... Prends garde, voici ma tante.

(1) [illegible] Laurent, Grivet, Michaud, Suzanne, madame Raquin.

Madame Raquin, *qui est remontée.* — Thérèse, descends donc, ma fille. On a besoin de toi en bas. (*Thérèse sort d'un air accablé. Tous la suivent des yeux.*)

SCÈNE III

LAURENT, GRIVET, MICHAUD, MADAME RAQUIN

Michaud. — Avez-vous observé Thérèse, tout à l'heure? Elle baissait la tête, elle était très pâle.

Madame Raquin. — Je l'étudie chaque jour, ses yeux se cernent, ses mains sont agitées de tremblements fébriles.

Laurent. — Oui, elle a aux joues cette flamme rose des poitrinaires.

Madame Raquin. — Vous m'avez fait remarquer ces symptômes alarmants, mon cher Laurent, et maintenant je les vois qui grandissent... Aucune douleur ne me sera donc épargnée !

Michaud. — Bah ! vous vous inquiétez à tort. C'est nerveux. Elle se remettra.

Laurent. — Non, elle est frappée au cœur. Il y a comme un adieu dans ses longs silences, dans ses sourires pâles... Ce sera une lente agonie.

Grivet. — Vous n'êtes guère consolant, mon cher. On devrait l'égayer, cette bonne Thérèse, au lieu de la promener dans des idées funèbres.

Madame Raquin (1). — Hélas ! mon ami. Laurent dit vrai, la blessure est au cœur. Et elle ne veut pas être consolée. Chaque fois que j'essaie de lui faire entendre raison, elle est prise d'impatience, de colère même. Elle se réfugie dans sa douleur comme un animal blessé.

Laurent. — Il faut nous résigner.

Madame Raquin. — Ce sera le dernier coup... Je n'ai plus qu'elle, je comptais sur elle pour me fermer les yeux. Si elle s'en allait, je resterais seule au fond de cette boutique, je mourrais dans un coin... Ah ! tenez ! je suis bien malheureuse, je ne sais quel vent de malheur est entré chez nous. (*Elle pleure.*)

Grivet, *timidement.* — Alors, on ne joue plus?

Michaud. — Attendez donc, fichtre !... (*Il se lève.*) Voyons, je veux chercher un remède. A l'âge de Thérèse, que diable ! on n'est pas inconsolable... A-t-elle beaucoup pleuré, après l'affreuse catastrophe de Saint-Ouen?

Madame Raquin. — Non, elle pleure très difficilement... Elle avait une douleur sourde, un accablement d'esprit et de corps, comme lorsqu'on a beaucoup marché. Elle semblait étourdie... Elle était devenue très peureuse.

Laurent, *tressaillant.* — Très peureuse !

Madame Raquin. — Oui... Une nuit, je l'entendis pousser des cris étouffés, j'accourus... Elle ne me reconnaissait pas, elle balbutiait...

Laurent. — Quelque cauchemar... Et elle parlait? que disait-elle?

Madame Raquin. — Je n'ai pu comprendre. Elle appelait Camille... Le soir, elle n'ose plus monter ici sans lumière. Le matin, elle est toute lasse, elle se traîne, elle a des gestes fatigués, des

(1) Laurent, Grivet, madame Raquin, Michaud.

regards vides qui me navrent... Je sais bien qu'elle s'en va, qu'elle veut rejoindre mon pauvre enfant.

MICHAUD. — Eh bien ! chère dame, ma petite enquête est faite, je vous dirai tout net ce que je pense... Mais d'abord, qu'on nous laisse.

LAURENT. — Vous voulez rester seul avec madame Raquin?

MICHAUD. — Oui.

GRIVET, *se levant.* — Bien, nous vous laissons. (*Revenant.*) Vous savez que vous m'en devez deux, monsieur Michaud... Vous m'appellerez. Je suis à vos ordres. (*Laurent et Grivet sortent par la porte du fond.*)

SCÈNE IV

MICHAUD, MADAME RAQUIN

MICHAUD. — Allons, ma vieille amie... Je suis un peu brutal...

MADAME RAQUIN. — Que me conseillez-vous?... Si nous pouvions la sauver !

MICHAUD, *baissant la voix.* — Il faut marier Thérèse.

MADAME RAQUIN. — La marier !... Ah ! vous êtes cruel !... Je croirais perdre mon pauvre Camille une seconde fois.

MICHAUD. — Dame ! je ne fais pas du sentiment, moi !... Je suis un médecin, si vous voulez.

MADAME RAQUIN. — Non, c'est impossible... Vous voyez ses larmes. Elle repousserait une pareille pensée avec indignation. Mon fils n'est pas oublié; vous me feriez douter de votre délicatesse, Michaud... Thérèse ne peut se marier avec Camille dans le cœur. Ce serait une profanation.

MICHAUD. — Si vous dites de grands mots !... Une femme qui a peur, le soir, de monter toute seule dans sa chambre, a besoin d'un mari, que diable !

MADAME RAQUIN. — Et cet étranger que nous introduirions dans notre intérieur ! Toute ma vieillesse en serait troublée. Nous pourrions faire un mauvais choix, déranger le peu de paix qui nous reste... Non, non, qu'on me laisse mourir avec mon deuil autour de moi. (*Elle s'assoit dans son fauteuil, à droite.*)

MICHAUD. — Sans doute, il faudrait chercher un brave cœur qui fût à la fois un bon mari pour Thérèse et un bon fils pour vous, qui remplaçât tout à fait Camille, en un mot... Enfin, tenez... Laurent !

MADAME RAQUIN. — Lui !

MICHAUD. — Eh oui ! quel joli couple ça ferait !... Ma vieille amie, tel est le conseil que je vous donne : il faut les marier ensemble.

MADAME RAQUIN. — Eux, Michaud !

MICHAUD. — J'étais sûr que vous alliez vous récrier... C'est un projet que je caresse depuis longtemps. Réfléchissez, croyez-en ma vieille expérience. Si, pour mettre une joie dernière dans votre vieillesse, vous vous décidiez à marier Thérèse, à la sauver de ce lent chagrin qui la tue, où trouveriez-vous pour elle un meilleur mari que Laurent?

MADAME RAQUIN. — Il me semblait qu'ils étaient frère et sœur.

MICHAUD. — Eh ! songez à vous ! Je vous veux tous contents, moi ! Le bon temps reviendra. Vous aurez encore deux enfants pour vous fermer les yeux.

MADAME RAQUIN. — Ne me tentez pas... Vous avez raison, j'ai bien besoin d'un peu de consolation. Mais j'ai peur que nous ne fassions le mal... Mon pauvre Camille nous punirait de l'oublier sitôt.

MICHAUD. — Qui parle de l'oublier? Laurent a toujours son nom à la bouche... Ça ne sort pas de la famille, que diable !

MADAME RAQUIN. — Je suis bien vieille; mes jambes ne vont plus; je ne voudrais pourtant que mourir tranquille.

MICHAUD. — Allons, vous êtes convaincue... C'est la seule façon de ne pas introduire un étranger dans votre intérieur. Vous ne faites que resserrer des liens d'amitié. Et je vous veux grand'mère, avec des bambins qui grimperont sur vos genoux... Vous souriez, je savais bien que je vous ferais sourire.

MADAME RAQUIN. — Oh ! c'est mal, c'est mal de sourire. J'ai l'âme pleine de trouble, mon ami. Mais eux, ils ne voudront jamais. Ils ne pensent guère à ces choses.

MICHAUD. — Bah ! nous allons mener l'affaire rondement. Ils sont trop raisonnables pour ne pas comprendre que leur mariage est nécessaire au bonheur de cette maison. C'est dans ce cens qu'il faut leur parler... Je me charge de Laurent. Je le déciderai, en fermant la boutique avec lui. Pendant ce temps, vous direz la chose à Thérèse. Et nous les fiançons ce soir même.

MADAME RAQUIN, *se levant.* — Je suis toute tremblante.

MICHAUD. — Tenez, la voici, je vous laisse.

SCÈNE V

MADAME RAQUIN, THÉRÈSE

MADAME RAQUIN, *à Thérèse, qui entre l'air abattu.* — Qu'as-tu encore, mon enfant? De la soirée, tu n'as dit un mot. Je t'en supplie, tâche d'être un peu moins triste. Fais cela pour ces messieurs... (*Thérèse a un geste vague.*) Je le sais, on ne commande pas à sa tristesse... Est-ce que tu souffres?

THÉRÈSE. — Non... Je suis bien lasse.

MADAME RAQUIN. — Si tu souffrais, il faudrait le dire. Ce serait mal, de te laisser aller, sans vouloir qu'on te soignât... Tu as des palpitations peut-être? des élancements dans la poitrine, n'est-ce pas?

THÉRÈSE. — Non. Je ne sais. Je n'ai rien... Il me semble que tout s'endort en moi.

MADAME RAQUIN. — Chère enfant... Tu me causes bien du chagrin, avec tes silences, tes abattements. Je n'ai plus que toi.

THÉRÈSE. — C'est vous qui me conseillez d'oublier?

MADAME RAQUIN. — Je n'ai pas dit cela, je ne puis dire cela... Mais j'ai le devoir de t'interroger, de ne pas t'imposer mon deuil, de savoir s'il est pour toi une consolation... Réponds-moi, avec franchise.

THÉRÈSE. — Je suis bien lasse.

MADAME RAQUIN. — Je veux que tu me ré-

[illegible]
ment.

[illegible]

[illegible] roge, je cherche où est ton mal... Vivre toujours avec une femme en larmes, ce n'est pas gai, je le [illegible]

THÉRÈSE. — Je ne désire rien.

[illegible]

[illegible]

MADAME RAQUIN, [illegible] disais bien, elle ne peut l'avoir oublié, il est toujours dans son cœur... C'est eux qui m'ont poussée... Et ils ont raison, vois-tu, mon enfant. [illegible] fuirait... Va, tu ferais bien de les écouter.

THÉRÈSE. — Jamais !

MADAME RAQUIN. — Si, remarie-toi... Je ne me rappelle plus les choses convaincantes qu'ils m'ont dites. J'étais de leur avis. Je me suis chargée de te décider... Je vais appeler Michaud, si tu veux. Il saura mieux parler que moi.

THÉRÈSE. — Mon cœur est fermé, il n'entendrait pas. Qu'on me laisse tranquille, je vous en prie... (*Elle passe à gauche.*) Me remarier, grand Dieu, et avec qui?

MADAME RAQUIN. — Ils ont eu une bonne idée, ils ont trouvé quelqu'un... Michaud est en train, en bas, de parler à Laurent.

THÉRÈSE. — Laurent ! C'est à Laurent que vous avez songé !... Mais je ne l'aime pas, je ne [illegible]

MADAME RAQUIN. — Je t'assure, ils ont raison. J'étais de leur avis... Laurent est presque de la famille. Tu sais combien il est bon, combien il nous est utile. Au premier moment, j'ai été blessée comme toi, il me semblait que c'était mal. Puis, en réfléchissant, j'ai pensé que tu serais moins infidèle à la mémoire de celui qui n'est plus, en épousant son ami, ton sauveur.

THÉRÈSE. — Mais moi qui pleure! moi qui veux [illegible]

MADAME RAQUIN. — Je plaide contre tes larmes et les miennes... Vois-tu, ils désirent que nous soyons heureuses. Ils m'ont dit encore que j'aurais deux enfants, que cela mettrait autour de moi quelque chose de doux et de gai qui m'aiderait à attendre paisiblement la mort... Je suis égoïste, j'ai besoin de te voir sourire... Consens, fais cela pour moi.

THÉRÈSE. — Ma chère souffrance... Vous savez que j'ai toujours été résignée, que je n'ai jamais voulu que vous satisfaire.

MADAME RAQUIN. — Oui, tu es une bonne fille... (*Essayant de sourire.*) Ce sera mon dernier printemps. Nous nous arrangerons une existence et l'on aura moins froid chez nous. Laurent nous [illegible] moi aussi. Tu me le prêteras pour mes petites commissions, pour mes lubies de vieille femme.

THÉRÈSE. — Chère tante... J'avais bien compté pourtant que vous me laisseriez pleurer

MADAME RAQUIN. — Tu consens, n'est-ce pas?

THÉRÈSE. — Oui.

MADAME RAQUIN, *très émue.* — Merci, ma fille, tu me rends bien heureuse. (*Allant tomber* [illegible]) O mon pauvre enfant, mon pauvre mort, c'est moi qui t'ai [illegible]

SCÈNE VI

THÉRÈSE, MADAME RAQUIN, MICHAUD, puis SUZANNE, GRIVET et LAURENT

MICHAUD, *bas à madame Raquin.* — Je l'ai décidé; mais, fichtre ! ça n'a pas été sans peine. Il fait cela pour vous, vous comprenez; j'ai plaidé votre cause... Il va monter, il met les clavettes aux boulons de la devanture... Et Thérèse?

MADAME RAQUIN, *bas.* — Elle consent aussi. (*Michaud va rejoindre Thérèse, à gauche, au fond, et cause bas avec elle.*)

SUZANNE, *arrivant, suivie de Grivet, et continuant une conversation commencée.* — Non, non, monsieur Grivet, vous êtes un égoïste, je ne danserai pas avec vous à la noce... Comment, vous ne vous êtes pas marié pour ne pas déranger vos petites habitudes?

GRIVET. — Certainement, mademoiselle.

SUZANNE. — Fi ! le vilain homme !... Vous entendez, pas un bout de contredanse, pas grand comme ça. (*Elle va rejoindre Thérèse et Michaud.*)

GRIVET. — Toutes ces petites filles croient que c'est amusant de se marier. J'ai essayé cinq fois... (*A madame Raquin.*) Vous vous souvenez, la dernière fois, c'était avec cette grande demoiselle sèche qui donnait des leçons. Les bans étaient publiés, tout allait pour le mieux, lorsqu'elle m'a avoué qu'elle prenait du café au lait le matin. Moi, je déteste le café au lait, je prends du chocolat depuis trente ans. Cela aurait bouleversé mon existence, et j'ai rompu... J'ai bien fait, n'est-ce pas?

MADAME RAQUIN, *souriant.* — Sans doute.

GRIVET. — Ah ! lorsque l'on s'entend, c'est un plaisir... Ainsi Michaud a vu tout de suite que Thérèse et Laurent étaient faits l'un pour l'autre.

MADAME RAQUIN, *gravement.* — Vous avez raison, mon ami. (*Elle se lève.*)

GRIVET. — Comme dit la chanson :

Il faut des époux assortis
Dans les liens du mariage...

(*Regardant sa montre.*) Diable ! onze heures moins cinq... (*Il s'assoit à droite, met ses caoutchoucs et prend son parapluie.*)

LAURENT (1), *qui vient de remonter, s'approchant de madame Raquin.* — Je viens de causer de votre bonheur avec monsieur Michaud. Vos enfants désirent vous rendre heureuse... chère mère...

MADAME RAQUIN, *très émue.* — Oui, appelez-moi votre mère, mon bon Laurent.

(1) Suzanne, Michaud, Thérèse, madame Raquin, Laurent, Grivet.

LAURENT. — Thérèse, voulez-vous que nous fassions à notre mère une existence douce et paisible?

THÉRÈSE. — Je le veux. Nous avons une tâche à remplir.

MADAME RAQUIN. — O mes enfants !... (*Prenant les mains de Thérèse et de Laurent, et les gardant dans les siennes.*) Epousez-la, Laurent; faites qu'elle ne soit plus si triste, et mon fils vous remerciera... Vous me donnez bien de la joie. Je demanderai au ciel qu'il ne nous en punisse pas.

ACTE TROISIÈME

Trois heures du matin. — La chambre est parée, toute blanche. Grand feu clair. Une lampe allumée. Rideaux blancs au lit, couvre-pieds garni de dentelles, carrés de guipure sur les sièges. De gros bouquets de roses partout, sur le buffet, sur la cheminée, sur la table.

SCÈNE PREMIÈRE

THÉRÈSE, MADAME RAQUIN, SUZANNE, MICHAUD, GRIVET

Thérèse, madame Raquin et Suzanne, en toilette de noce, entrent par la porte du fond. Madame Raquin et Suzanne n'ont plus leurs châles ni leurs chapeaux. Thérèse est en soie grise; elle va s'asseoir à gauche, d'un air las. Suzanne reste à la porte et se débat un instant contre Grivet et Michaud, en habit noir, qui veulent suivre les dames.

SUZANNE. — Mais non, mon oncle ! mais non, monsieur Grivet ! On n'entre pas dans la chambre de la mariée ! C'est inconvenant, ce que vous faites là. (*Michaud et Grivet entrent quand même.*)

MICHAUD, *bas à Suzanne.* — Tais-toi donc, c'est une farce... (*De même à Grivet.*) Vous avez le paquet d'orties, monsieur Grivet?

GRIVET. — Certainement, depuis ce matin, dans la poche de mon habit... Ça m'a même beaucoup gêné à l'église et au restaurant. (*Il s'approche sournoisement du lit.*)

MADAME RAQUIN, *avec un sourire.* — Allons, messieurs, vous ne pouvez assister à la toilette de la mariée.

MICHAUD. — La toilette de la mariée ! Ah ! chère dame, quelle charmante chose !... Si vous aviez besoin de nous pour les épingles, nous vous aiderions. (*Il rejoint Grivet.*)

SUZANNE, *à madame Raquin.* — Jamais je n'ai vu mon oncle si gai. Il était rouge, rouge, au dessert.

MADAME RAQUIN. — Laisse-les rire. Un soir de noces, il est permis de s'amuser. A Vernon, on en fait bien d'autres. Les mariés ne peuvent fermer l'œil de la nuit.

GRIVET, *devant le lit.* — Fichtre ! ce lit est d'un moelleux !... Touchez donc, monsieur Michaud.

MICHAUD. — Bigre ! il y a au moins trois matelas... (*Bas.*) Vous avez fourré les orties dedans?

GRIVET, *de même.* — Juste au beau milieu.

MICHAUD, *éclatant de rire.* — Ha ! ha ! vous êtes trop farce, positivement.

GRIVET, *riant également.* — Ha ! ha ! elle est réussie, celle-là, n'est-ce pas?

MADAME RAQUIN, *souriant.* — Messieurs, la mariée attend.

SUZANNE. — Voyons, vous en irez-vous? Vous êtes agaçants, à la fin !

MICHAUD. — Bien, bien, nous partons.

GRIVET, *à Thérèse.* — Madame, nos compliments, et une bonne nuit.

THÉRÈSE, *se levant et se rasseyant.* — Merci, messieurs.

GRIVET, *serrant la main de madame Raquin en se retirant.* — Vous ne nous en voulez pas, chère dame?

MADAME RAQUIN. — Comment donc, mon vieil ami, un soir de noces ! (*Michaud et Grivet s'en vont lentement en pouffant de rire.*)

SUZANNE, *fermant la porte derrière eux.* — Ne revenez plus surtout... Il n'y a que le mari qui ait le droit de venir, et encore, lorsque nous le lui permettrons.

SCÈNE II

THÉRÈSE, MADAME RAQUIN, SUZANNE

MADAME RAQUIN. — Tu devrais te déshabiller, Thérèse; trois heures vont sonner.

THÉRÈSE. — Je suis brisée de fatigue... Cette cérémonie, cette promenade en voiture, ce repas qui n'en finissait plus... Laissez-moi là un instant, je vous en prie.

SUZANNE. — Oui, il faisait une chaleur dans ce restaurant ! J'avais mal à la tête, mais ça s'est dissipé dans le fiacre... (*A madame Raquin.*) C'est vous qui devez être lasse, avec vos mauvaises jambes ! Le médecin vous a pourtant bien défendu de tant vous fatiguer.

MADAME RAQUIN. — Une émotion terrible pourrait seule m'être fatale, et, aujourd'hui, je n'ai que des émotions douces à avoir... Les choses se sont bien passées, n'est-ce pas? C'était convenable.

SUZANNE. — Le maire avait l'air tout à fait comme il faut. Quand il s'est mis à lire dans son petit livre rouge, le marié a baissé la tête... Monsieur Grivet a fait une signature superbe sur le registre.

MADAME RAQUIN. — [illegible], la petite a été bien [illegible]

SUZANNE. — [illegible] tout le monde pleurait. Je guettais Thérèse; elle n'avait pas envie de rire, Thérèse, je vous assure... Et, l'après-midi, que [illegible] les boulevards ! Nous sommes bien [illegible] de la Madeleine à la Bastille. Les gens nous regardaient d'un air drôle... La moitié de la noce dormait en arrivant à ce restaurant des Batignolles. (*Elle rit.*)

MADAME RAQUIN. — Thérèse, tu devrais te déshabiller, mon enfant.

THÉRÈSE. — Encore un instant, causez encore un instant.

SUZANNE (1). — Voulez-vous que je vous serve de femme de chambre?... Attendez... Maintenant, laissez-moi faire. Comme ça, vous ne vous fatiguerez pas.

MADAME RAQUIN. — Donne-moi son chapeau.

SUZANNE, *ôtant le chapeau et le donnant à madame Raquin qui va le serrer dans l'armoire.* — Là, vous voyez que vous n'avez pas besoin de vous remuer... Ah ! pourtant, il faut que vous vous leviez, si vous voulez que je retire la robe.

THÉRÈSE, *se levant.* — Comme tu me tourmentes !

MADAME RAQUIN. — Il est tard, ma fille.

SUZANNE, *dégrafant la robe, ôtant les épingles.* — Un mari, ça doit être terrible. Une de mes amies qui s'est mariée, pleurait, pleurait... Vous ne vous serrez presque pas, et votre taille est très mince. Vous avez raison de porter des corsages un peu longs... Ah ! voilà une épingle, par exemple ! qui tient joliment. J'ai envie d'aller chercher monsieur Grivet. (*Elle rit.*)

THÉRÈSE. — Le frisson me prend. Dépêche-toi, ma chère.

SUZANNE. — Nous allons nous mettre devant le feu... (*Elles traversent toutes deux*) (2). Tiens ! vous avez un accroc dans votre volant. Elle est magnifique, votre soie; elle se tient debout... Ah ! que vous êtes nerveuse, bonne amie ! Vous frémissez comme Thisbé, sous mes doigts. Thisbé, c'est une chatte que mon oncle m'a donnée. Je prends bien garde pourtant de ne pas vous faire de chatouilles.

THÉRÈSE. — J'ai un peu de fièvre.

SUZANNE. — J'en suis à la dernière agrafe, allez !... (*Elle enlève la robe et la remet à madame Raquin.*) J'ai fini... Je vais vous coiffer pour la nuit, maintenant, voulez-vous?

MADAME RAQUIN. — C'est cela. (*Elle sort par le fond en emportant la robe.*)

SUZANNE, *après avoir fait asseoir Thérèse devant le feu.* — Vous voilà déjà toute rouge. Vous étiez tantôt pâle comme une morte.

THÉRÈSE. — C'est le feu qui me saisit.

SUZANNE, *derrière elle, la décoiffant.* — Baissez un peu la tête... Vous avez des cheveux superbes... Dites, bonne amie, je voudrais vous questionner; je suis très curieuse, vous savez; les petites filles aiment à se renseigner... Votre cœur bat bien fort, et c'est pour cela que vous tremblez, n'est-ce pas?

THÉRÈSE. — Mon cœur n'a pas dix-sept ans comme le tien, ma chère.

SUZANNE. — Je ne vous fâche pas, au moins?... Toute la journée, j'ai pensé que si j'étais à votre place, je serais bien sotte, et alors je me suis promis de voir comment vous vous y prendriez pour votre toilette de nuit, afin de ne pas avoir l'air gauche, quand viendra mon tour... Vous êtes un peu triste, mais vous avez du courage. Moi, j'ai peur de sangloter comme une bête.

THÉRÈSE. — Le prince bleu est donc un prince terrible?

SUZANNE. — Ne vous moquez pas... Cela vous va bien d'être décoiffée; vous ressemblez à ces reines qu'on voit sur les images... Pas de nattes, n'est-ce pas? rien qu'un chignon.

THÉRÈSE. — Oui, noue simplement les cheveux. (*Madame Raquin rentre et prend un peignoir blanc dans l'armoire.*)

SUZANNE, *la recoiffant.* — Si vous me promettiez de ne pas rire, je vous dirais ce que j'éprouverais à votre place... Je serais contente, oh ! mais contente comme je ne l'ai jamais été. Et, avec cela, j'aurais une peur atroce. Il me semblerait marcher sur des nuages, entrer dans quelque chose d'inconnu, de doux et de terrifiant, avec une musique très douce, des parfums très suaves. Et j'avancerais dans une lumière blanche, poussée malgré moi par une joie si frissonnante, que je croirais en mourir... N'est-ce pas ce que vous ressentez?

THÉRÈSE. — Si... (*D'un ton plus bas.*) De la musique, des parfums, une grande lumière, tout le printemps de la jeunesse et de l'amour.

SUZANNE. — Mais vous grelottez encore.

THÉRÈSE. — J'ai pris froid, je ne puis me réchauffer.

MADAME RAQUIN, *venant s'asseoir au coin de la cheminée.* — Je vais faire tiédir ton peignoir. (*Elle présente le peignoir au feu.*)

SUZANNE, *reprenant.* — Et quand le prince bleu attendrait, comme attend monsieur Laurent, je mettrais quelque malice à le laisser s'impatienter. Puis, lorsqu'il serait à la porte, oh ! alors, je deviendrais stupide, je me ferais toute petite, toute petite, et je tâcherais qu'il ne me trouve plus... Je ne sais plus ensuite, j'ai des souleurs quand j'y songe.

MADAME RAQUIN, *retournant le peignoir, souriant.* — Il ne faut pas y songer, Suzanne. Les enfants n'ont donc que les poupées, les fleurs et les maris en tête !

THÉRÈSE. — La vie est plus rude.

SUZANNE, *à Thérèse.* — Est-ce que ce n'est pas ce que vous éprouvez?

THÉRÈSE. — Si... (*D'un ton plus bas.*) J'aurais voulu ne pas me marier, l'hiver, dans cette chambre. A Vernon, en mai, les acacias sont en fleurs, les nuits sont tièdes.

SUZANNE. — Vous voilà coiffée. (*Thérèse et madame Raquin se lèvent.*) Vous allez mettre votre peignoir tout chaud.

MADAME RAQUIN, *aidant Thérèse à mettre le peignoir.* — Il me brûle les mains.

SUZANNE. — Vous n'avez plus froid, j'espère?

THÉRÈSE. — Merci.

SUZANNE, *la regardant.* — Ah ! vous êtes gentille, vous avez l'air d'une vraie mariée, dans ces dentelles.

MADAME RAQUIN. — Maintenant, nous allons te laisser seule, mon enfant.

(1) Thérèse, Suzanne, madame Raquin.
(2) Madame Raquin, Suzanne, Thérèse.

THÉRÈSE (1). — Seule, seule... Attendez... Il me semble que j'ai encore quelque chose à vous dire.

MADAME RAQUIN. — Non, ne parle pas; j'évite de parler, moi, tu vois bien. Je ne veux pas te mettre en larmes. Si tu savais quel effort j'ai dû faire, depuis ce matin! J'ai le cœur serré, et pourtant je dois être, je suis heureuse... Tout est fini. Tu as vu comme notre vieil ami Michaud est gai. Il faut être gaie.

THÉRÈSE. — Vous avez raison, j'ai la tête malade. Au revoir.

MADAME RAQUIN. — Au revoir... (*Revenant.*) Dis-moi, tu n'as pas de chagrin, tu ne me caches pas quelque souffrance?... Ce qui me soutient, c'est la pensée que nous avons fait ton bonheur... Tu aimeras ton mari, qui mérite notre tendresse à toutes deux. Tu l'aimeras comme tu as aimé... Non, je n'ai rien à te dire, je ne veux rien te dire. Nous avons fait de notre mieux, et je te souhaite beaucoup de joie, ma fille, pour toutes les consolations que tu me donnes.

SUZANNE. — On dirait que vous la laissez avec une bande de loups, cette pauvre Thérèse, au fond d'une caverne. La caverne sent bon. Il y a des roses partout. C'est doux et gentil comme dans un nid.

THÉRÈSE. — Ces fleurs ont coûté cher, vous avez fait des folies.

MADAME RAQUIN. — Je sais que tu aimes le printemps; j'ai voulu en mettre un petit coin dans ta chambre, la nuit de tes noces. Tu pourras y faire le rêve de Suzanne, croire que tu visites les jardins du paradis... Tu souris, vois-tu. Sois heureuse, au milieu de tes roses. Au revoir, ma fille. (*Elle l'embrasse.*)

SUZANNE. — Et moi, vous ne m'embrassez pas, bonne amie? (*Thérèse l'embrasse.*) Vous voilà redevenue toute pâle. C'est le prince bleu qui approche... (*Regardant autour d'elle avant de sortir.*) Oh! c'est terrible, une chambre comme ça, pleine de roses.

SCÈNE III

LAURENT, THÉRÈSE

Thérèse, restée seule, revient avec lenteur s'asseoir près du feu. Un silence. Laurent, encore en toilette de noces, entre doucement, ferme la porte et s'avance d'un air gêné.

LAURENT. — Thérèse, mon cher amour...

THÉRÈSE, *le repoussant.* — Non, attends, j'ai froid.

LAURENT, *après un silence.* — Enfin, nous voilà seuls, ma Thérèse, loin des autres, libres de nous aimer... La vie est à nous, cette chambre est à nous, et tu es à moi, chère femme, parce que je t'ai conquise, et que tu as bien voulu te donner. (*Il cherche à l'embrasser.*)

THÉRÈSE, *le repoussant.* — Non, tout à l'heure, je suis toute frissonnante.

LAURENT. — Pauvre ange!... Donne tes pieds que je les réchauffe dans mes mains. (*Il s'agenouille devant elle et essaye de lui prendre les pieds, qu'elle retire.*) C'est que l'heure est venue, vois-tu. Rappelle-toi. Il y a un an que nous attendons, un an que nous travaillons à cette nuit d'amour. Il nous la faut, n'est-ce pas? pour nous payer toute notre prudence et tout ce que tu sais, nos souffrances, nos angoisses...

THÉRÈSE. — Je me rappelle... Ne reste pas là. Assieds-toi un instant. Nous causerons.

LAURENT, *se relevant* — Pourquoi trembles-tu? J'ai fermé la porte, et je suis ton mari... Jadis, quand tu venais, tu ne tremblais pas, tu riais, tu parlais haut, au risque de nous faire surprendre. Maintenant, tu parles à voix basse, comme si quelqu'un nous écoutait derrière ces murs... Va, nous pouvons élever la voix et rire, et nous aimer. C'est notre nuit de noces, personne ne viendra.

THÉRÈSE, *avec épouvante.* — Ne dis pas cela, ne dis pas cela... Tu es plus pâle que moi, Laurent, et ta langue balbutie à dire ces choses. Ne fais pas le brave. Attends que nous osions, pour nous embrasser... Tu as peur d'avoir l'air d'un imbécile, n'est-ce pas? en ne me prenant pas un baiser. Tu es un enfant. Nous ne sommes pas des mariés comme les autres... Assieds-toi. Causons. (*Il passe derrière elle, s'accoude à la cheminée, pendant qu'elle reprend d'un autre ton de voix, familier et indifférent.*) Il a fait beaucoup de vent aujourd'hui.

LAURENT. — Un vent très froid. Il s'est un peu calmé, l'après-midi.

THÉRÈSE. — Oui, il y avait des toilettes sur les boulevards... N'importe, les abricotiers feront bien de ne pas se presser de fleurir.

LAURENT. — Les coups de gelée, en mars, sont très mauvais pour les arbres fruitiers. A Vernon, tu dois te souvenir... (*Il s'arrête. Tous deux rêvent un instant.*)

THÉRÈSE, *à voix basse.* — A Vernon, c'était l'enfance... (*Reprenant son ton de voix familier et indifférent.*) Mets donc une bûche au feu. Il commence à faire bon, ici... Crois-tu qu'il soit quatre heures?

LAURENT, *regardant la pendule.* — Non, pas encore. (*Il passe à gauche et va s'asseoir à l'autre bout de la pièce.*)

THÉRÈSE. — C'est étonnant, la nuit est longue... Est-ce que tu es comme moi? Je n'aime guère aller en fiacre. Rien n'est plus stupide que de rouler pendant des heures. Ça m'endort... Je déteste aussi manger au restaurant.

LAURENT. — On n'y est jamais aussi bien que chez soi.

THÉRÈSE. — A la campagne, je ne dis pas.

LAURENT. — On mange d'excellentes choses, à la campagne... Tu te rappelles, les guinguettes, au bord de l'eau... (*Il se lève.*)

THÉRÈSE, *se levant brusquement, d'une voix rude.* — Tais-toi! Pourquoi lâches-tu les souvenirs? Je les écoute malgré moi battre dans ta tête et dans la mienne, et la cruelle histoire se déroule... Non, ne disons plus rien, ne pensons plus. Sous les mots que tu prononces, j'en entends d'autres; j'entends ce que tu penses et ce que tu ne dis pas... N'est-ce pas? tu en étais à l'accident? Tais-toi! (*Un silence.*)

LAURENT. — Thérèse, parle, je t'en conjure. Ce silence est trop lourd. Parle-moi...

THÉRÈSE, *allant s'asseoir à droite, les mains*

(1) Madame Raquin, Thérèse, Suzanne.

serrées aux tempes. — Ferme les yeux, tâche [illegible]

[illegible] — Non, j'ai besoin d'entendre le [illegible] Dis-moi quelque chose, et que [illegible] comme tout à l'heure, que le temps [illegible] que la nuit est longue...

[illegible] — Je pense quand même, je ne [illegible] pas penser. Tu as raison, le silence [illegible] les mots me jailliraient des lèvres... (*Essayant de sourire, d'une voix gaie.*) La mairie était toute froide, ce matin. J'avais les pieds [illegible] Mais je me les suis réchauffés sur un calorifère, à l'église. Tu l'as vu, le calorifère? Il était [illegible] l'endroit où nous nous sommes mis à [illegible]

LAURENT. — Parfaitement... Grivet est resté planté dessus pendant toute la cérémonie. Il avait un air de jubilation, ce diable de Grivet! il était fort drôle, n'est-ce pas? (*Ils se forcent tous les deux pour rire.*)

THÉRÈSE. — L'église était un peu noire, à cause du temps. As-tu remarqué la dentelle de la nappe de l'autel? C'est de la dentelle à dix francs le mètre, au moins. Je n'en ai pas de si belle dans mon magasin... Des odeurs d'encens traînaient, si douces qu'elles me faisaient mal... J'ai cru d'abord que nous étions seuls, au fond de cette grande église vide, et cela me plaisait. (*Sa voix s'assombrit peu à peu.*) Puis, des voix ont chanté. Tu as dû remarquer, dans une chapelle, de l'autre côté de la nef...?

LAURENT, *hésitant.* — J'ai aperçu du monde avec des cierges, je crois.

THÉRÈSE, *prise d'une terreur croissante.* — C'était un enterrement. Quand je levais les yeux, j'avais en face de moi le drap noir, avec la grande croix blanche... (*Elle se lève et recule lentement.*) La bière a passé près de nous. Je l'ai regardée. Une pauvre bière, courte, étroite, toute mesquine; quelque misérable mort, souffreteux et malingre... (*Elle est arrivée près de Laurent et se heurte à son épaule. Ils tressaillent tous les deux. Puis, elle reprend, d'une voix basse et ardente.*) Tu l'as vu à la Morgue, toi, Laurent?

LAURENT. — Oui.

THÉRÈSE. — Paraissait-il avoir beaucoup [illegible]

LAURENT. — Horriblement.

THÉRÈSE. — Il avait les yeux ouverts, et il te regardait, n'est-ce pas?

LAURENT. — Oui... Il était atroce, bleui et gonflé par l'eau. Et il riait, le coin de la bouche [illegible]

THÉRÈSE. — Il riait, tu crois... Dis-moi, dis-moi tout, dis-moi comment il était... Dans mes nuits d'insomnie, je ne l'ai jamais vu nettement, [illegible] une rage, une rage de le voir [illegible]

LAURENT, *d'une voix terrible,* [illegible] *Thérèse.* — Tais-toi! réveille-toi!... Nous nous en[illegible] tous les deux. [illegible] Et si j'ai répondu, j'ai menti. Je n'ai rien vu, rien, rien... Quel jeu imbécile jouons-nous donc là, [illegible]

[illegible] — Ah! [illegible] malgré nous [illegible] à lui, les [illegible] au bord de l'eau, les [illegible] qui passent... Va, il n'est plus pour nous de cau[illegible] Il est au bout [illegible]

LAURENT. — Embrasse-moi.

THÉRÈSE. — J'entendais bien que tu ne me parlais que de lui et que je ne te répondais que sur lui. Ce n'est pas notre faute, si l'affreux récit s'est déroulé en nous, et si nous l'avons achevé à voix haute.

LAURENT, *cherchant à la prendre dans ses bras.* — Embrasse-moi, Thérèse. Nos baisers nous guériront. Nous nous sommes mariés pour nous calmer aux bras l'un de l'autre... Embrasse-moi, et oublions, chère femme.

THÉRÈSE, *le repoussant.* — Ne me tourmente pas, je t'en supplie. Un moment encore... Rassure-moi, sois bon et gai comme autrefois. (*Un silence. Laurent fait quelques pas; puis il sort vivement par la porte du fond comme pris d'une idée subite.*)

SCÈNE IV

THÉRÈSE, *seule.*

Il me laisse seule... Ne me quitte pas, Laurent, je suis à toi... Il n'est plus là, et me voilà seule, maintenant... La lampe baisse, je crois. Si elle allait s'éteindre, si j'allais rester dans le noir... Je ne veux pas être seule, je ne veux pas qu'il fasse nuit... Aussi pourquoi lui ai-je refusé ce baiser? Je ne sais ce que j'avais, mes lèvres étaient froides comme de la glace, et il me semblait que ce baiser me tuerait... Où peut-il s'en être allé?... (*On frappe à la petite porte.*) Grand Dieu! voilà l'autre qui revient, à présent! qui revient pour ma nuit de noces! L'avez-vous entendu? Il frappe contre le bois de lit, il m'appelle sur l'oreiller... Va-t'en, j'ai peur... (*Elle reste frissonnante, les mains sur les yeux. On frappe de nouveau, et peu à peu elle se calme, elle sourit.*) Non, ce n'est pas l'autre, c'est mon cher amour, c'est mon cher passé... Merci pour ta bonne pensée, Laurent. Je reconnais ton appel. (*Elle va ouvrir, Laurent entre.*)

SCÈNE V

LAURENT, THÉRÈSE

Ils répètent exactement les mêmes jeux de scène qu'au commencement de la scène V de l'acte premier.

THÉRÈSE. — Toi, mon Laurent!... (*Elle se pend à son cou.*) Je sentais que tu allais venir, mon cher amour, je songeais à toi. Il y a longtemps que je n'ai pu te tenir comme cela, à moi toute seule.

LAURENT. — Souviens-toi, tu m'avais pris jusqu'à mon sommeil. Et je rêvais comment ne nous séparer jamais... Cette nuit, ce beau songe est réalisé, Thérèse: tu es là, pour toujours, sur ma poitrine...

THÉRÈSE. — Ce sera une joie sans fin, une longue promenade au soleil.

LAURENT. — Embrasse-moi donc, chère femme.

THÉRÈSE, *se dégageant brusquement des bras de Laurent, avec éclat.* — Eh bien! non, eh bien! non... A quoi bon jouer cette comédie du passé? Nous ne nous aimons plus, c'est clair. Nous avons tué l'amour. Est-ce que tu crois que je ne

te sens pas glacée entre mes bras? Tenons-nous tranquilles. Ce serait cruel et ignoble.

LAURENT. — Tu es à moi, je t'aurai, je te guérirai malgré toi de tes peurs nerveuses... Ce qui serait cruel, ce serait de ne plus nous aimer, de ne trouver qu'un cauchemar à la place du bonheur rêvé... Viens, mets encore tes bras à mon cou.

THÉRÈSE. — Non, il ne faut pas tenter la souffrance.

LAURENT. — Comprends donc combien il est ridicule, après nous être aimés si hardiment ici, d'y passer une nuit pareille... Personne ne viendra.

THÉRÈSE, *avec effroi.* —Tu as déjà dit cela, ne le répète pas, je t'en supplie... Il viendrait peut-être.

LAURENT. — Veux-tu donc me rendre fou?... (*Elle passe à gauche, et il marche vers elle.*) Je t'ai achetée assez cher, pour que tu ne te refuses pas.

THÉRÈSE, *se débattant.* — Grâce !... Le bruit de nos baisers l'appellerait... J'ai peur, vois-tu, j'ai peur !... (*Laurent va l'étreindre dans ses bras, lorsqu'il aperçoit le portrait de Camille, pendu au-dessus du buffet.*)

LAURENT, *terrifié, reculant, montrant du doigt le portrait.* — Là, là... Camille...

THÉRÈSE, *revenant d'un bond se placer derrière lui.* — Je te disais bien... J'ai senti un souffle froid derrière mon dos... Où le vois-tu?

LAURENT. — Là, dans l'ombre.

THÉRÈSE. — Derrière le lit?

LAURENT. — Non, à droite... Il ne bouge pas, il nous regarde longuement, longuement... Il est comme je l'ai vu, blafard, boueux, avec son sourire à un coin de la bouche.

THÉRÈSE, *regardant.* — Mais c'est son portrait que tu vois !

LAURENT. — Son portrait...

THÉRÈSE. — Oui, la peinture que tu as faite, tu sais bien?

LAURENT. — Non, je ne sais plus... C'est son portrait, tu crois... J'avais vu ses yeux remuer. Tiens ! je les vois remuer encore... Son portrait, eh bien ! va le décrocher. Il nous gêne, à nous regarder si fixement.

THÉRÈSE. — Non, je n'ose pas.

LAURENT. — Je t'en prie, va.

THÉRÈSE. — Non.

LAURENT. — Nous le retournerons contre le mur, nous n'aurons plus peur, nous pourrons nous embrasser peut-être.

THÉRÈSE. — Non... Pourquoi n'y vas-tu pas toi-même?

LAURENT. — C'est qu'il ne me quitte pas des yeux... Je te dis que ses yeux remuent ! Ils me suivent, ils m'écrasent... (*Il s'approche lentement.*) Je baisserai la tête, et quand je ne le verrai plus... (*Il décroche le portrait dans un mouvement de rage.*)

SCÈNE VI

LAURENT, MADAME RAQUIN, THÉRÈSE

MADAME RAQUIN, *sur le seuil de la porte.* — Qu'ont-ils donc? j'ai entendu des cris.

LAURENT, *tenant toujours le portrait, le contemplant malgré lui.* — Il est affreux... Il est là, comme lorsque nous l'avons jeté à l'eau.

MADAME RAQUIN, *s'avançant en trébuchant.* — Dieu juste ! ils ont tué mon enfant !... (*Thérèse, éperdue, pousse un cri de terreur. Laurent, épouvanté, jette le portrait sur le lit, et recule devant madame Raquin qui balbutie :*) Assassin, assassin !... (*Elle est prise de spasmes, chancelle jusqu'au lit, veut se tenir à un des rideaux qu'elle arrache, et reste un instant adossée au mur, haletante et terrible. — Laurent, poursuivi par ses regards, passe à droite et se réfugie auprès de Thérèse.*)

LAURENT. — C'est la crise dont elle était menacée. La paralysie monte et la prend à la gorge.

MADAME RAQUIN, *s'avançant de nouveau, faisant un effort suprême.* — Mon pauvre enfant... Les misérables, les misérables !

THÉRÈSE. — L'horrible chose !... Elle est tordue comme dans un étau. Je n'ose lui porter secours.

MADAME RAQUIN, *rejetée en arrière, terrassée, s'affaissant sur une chaise, à gauche.* — Misère !... je ne peux... je ne peux plus... (*Elle reste raide et muette, les yeux ardemment fixés sur Thérèse et Laurent qui frissonnent.*)

THÉRÈSE. — Elle se meurt.

LAURENT. — Non, ses yeux vivent, ses yeux nous menacent... Ah ! que ses lèvres et ses membres soient de pierre !

ACTE QUATRIÈME

Cinq heures. — La chambre a repris son humidité noire. Rideaux sales. Ménage abandonné, poussière, torchons oubliés sur les sièges, vaisselle traînant sur les meubles. Un matelas roulé est jeté derrière un rideau du lit.

SCÈNE PREMIÈRE

THÉRÈSE, SUZANNE

Elles travaillent, assises devant la table à ouvrage, à droite.

THÉRÈSE, *gaiement.* — Alors, tu as appris enfin où demeure le prince bleu... L'amour ne rend donc pas sotte comme on dit.

SUZANNE. — Je ne sais pas, je suis très futée, moi... Vous comprenez, à la longue, ça ne m'amusait plus du tout, de voir mon prince d'une demi-lieue, toujours sage comme une image... Entre nous, il était trop sage, beaucoup trop sage.

[illegible]. — Tu aimes donc les amou-[illegible]

Suzanne. — Je ne sais pas... Il me semble [illegible] dont on n'a pas peur, n'est pas un amoureux sérieux. Quand j'apercevais mon prince tout là-bas, je ne sais où, dans le ciel, au milieu des cheminées, je croyais voir un de ces [illegible] de mon livre de messe qui ont des nuages [illegible] pieds. C'est gentil, mais ça [illegible] paraître bien ennuyeux, allez !... Alors, le jour de ma fête, je me suis fait donner un plan de Paris par mon oncle !

Thérèse. — Un plan de Paris !

Suzanne. — Oui... Mon oncle a été un peu étonné... Quand j'ai eu le plan, oh ! j'ai fait des travaux, des travaux considérables ! J'ai tiré des lignes avec une règle, j'ai pris des distances avec un compas, j'ai additionné, j'ai multiplié. Et, lorsque je croyais avoir trouvé la terrasse du prince, je plantais une épingle dans le plan ; puis, le lendemain, je forçais mon oncle à prendre la rue où devait se trouver la maison.

Thérèse, *gaiement*. — Ma chère, elle est jolie, ton histoire. (*Regardant la pendule et devenant très sombre.*) Cinq heures déjà... Laurent va rentrer.

Suzanne. — Qu'avez-vous? Vous étiez si gaie tout à l'heure !

Thérèse, *reprenant*. — Et c'est ton plan qui t'a donné l'adresse du prince bleu?

Suzanne. — Ah ! bien oui, il ne m'a rien donné du tout, mon plan ! Si vous saviez où mon plan m'a menée !... Un jour, il m'a conduite devant une grande vilaine maison, où l'on fabrique du cirage ; un autre jour, devant un atelier de photographie ; un autre jour, en face d'un séminaire ou d'une prison, je ne sais plus... Vous ne riez pas? C'est drôle pourtant... Est-ce que vous êtes malade?

Thérèse. — Non... Mon mari va rentrer, je songeais... Quand tu seras mariée, tu le feras encadrer, ce bienheureux plan !

Suzanne (1), *se levant et venant à droite, en passant derrière Thérèse*. — Mais, puisque je vous dis qu'il ne m'a servi à rien !... Vous ne m'écoutez donc pas?... Une après-midi, j'étais allée au marché aux fleurs de Saint-Sulpice ; je voulais des capucines pour notre terrasse... (*Sur le devant de la scène.*) Savez-vous qui je vois au milieu du marché?... le prince bleu, chargé de fleurs, avec des pots dans ses poches, des pots sous ses bras, des pots dans ses mains. Il a eu l'air très bête, avec ses pots, lorsqu'il m'a aperçue... Puis, il m'a suivie ; il ne savait comment se débarrasser de ses pots, il m'a dit que tous ces pots-là étaient pour sa terrasse. Puis, il est devenu l'ami de mon oncle, il lui a demandé ma main, et je l'épouse, voilà... J'ai fait des cocottes avec le plan, et je ne regarde plus que la lune, le soir, avec la lunette... M'avez-vous écoutée, bonne amie?

Thérèse. — Oui, et ton histoire est un [illegible] conte... Tu es donc toujours dans le ciel, toujours dans les fleurs, toujours dans le [illegible]. Ah ! chère fille, avec ton bel oiseau bleu, si tu savais... (*Regardant la pendule.*) Cinq heures, il est bien cinq heures, n'est-ce pas? Il faut que je mette la table.

(1) Suzanne, Thérèse.

Suzanne. — Je vais vous aider... (*Thérèse se lève. Suzanne l'aide à mettre la table ; trois couverts.*) (1) Je suis une sans-cœur d'être si gaie chez vous, lorsque je sais que votre bonheur est attristé par la cruelle situation de cette pauvre madame Raquin... Comment va-t-elle, aujourd'hui ?

Thérèse. — Elle est toujours muette, toujours immobile, mais elle ne paraît pas souffrir.

Suzanne. — Le médecin l'avait prévenue, elle se fatiguait trop... La paralysie a été impitoyable. C'est comme un coup de foudre qui l'a changée en pierre, cette chère dame... Quand elle est là, raide dans son fauteuil, la tête droite et blanche, les mains pâles sur les genoux, je crois voir une de ces statues de terreur et de deuil, qui sont assises au pied des tombeaux, dans les églises ; et j'ai le cœur tout épouvanté, je ne sais pourquoi... Elle ne peut lever les mains, n'est-ce pas?

Thérèse. — Les mains sont mortes comme les jambes.

Suzanne. — Ah ! Seigneur ! c'est une pitié !... Mon oncle croit qu'elle n'entend plus, qu'elle ne comprend plus. Il dit que ce serait un grand bienfait pour elle que de perdre l'intelligence.

Thérèse. — Il se trompe, elle entend, elle comprend tout. L'intelligence est restée lucide, les yeux vivent.

Suzanne. — Oui, il m'a semblé que ses yeux avaient grandi. Ils sont énormes, maintenant ; ils sont devenus noirs et terribles, dans ce visage mort... Je ne suis pas peureuse, et, la nuit, j'ai des frissons, en pensant à cette pauvre dame. Vous savez, ces histoires de gens enterrés vivants? Je m'imagine qu'on l'a enterrée toute vive, et qu'elle est là, au fond d'une fosse, avec un gros tas de terre sur la poitrine, qui l'empêche de crier... A quoi peut-elle songer tout le long de la journée? C'est affreux d'être comme cela, et de penser toujours, toujours... Mais vous êtes si bons pour elle !

Thérèse. — Nous ne faisons que notre devoir.

Suzanne. — Et il n'y a que vous, n'est-ce pas? qui compreniez le langage de ses yeux. Moi, je n'y entends rien ; monsieur Grivet, qui se pique de saisir ses moindres souhaits, répond tout de travers. C'est encore heureux, qu'elle vous ait à côté d'elle ; elle ne manque de rien... Ah ! mon oncle le dit bien souvent : « Les Raquin, mais c'est la maison du bon Dieu ! » La joie reviendra, vous verrez. Le médecin a quelque espoir?

Thérèse. — Bien peu.

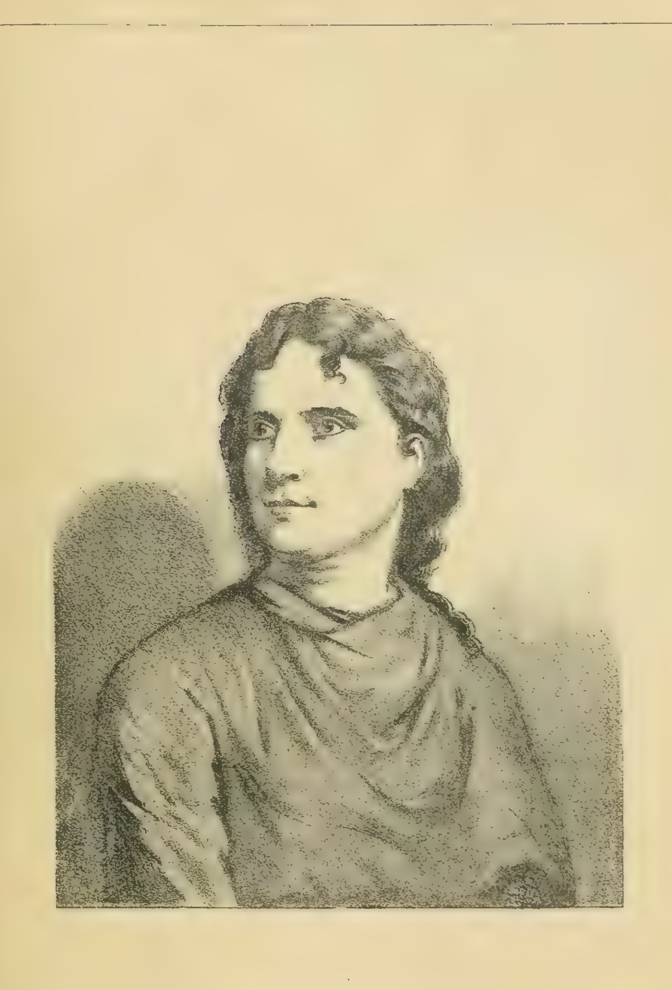
Suzanne. — La dernière fois, j'étais là, et il a pourtant dit que la pauvre dame pouvait recouvrer la voix et l'usage de ses membres.

Thérèse. — Il n'y faut pas compter... Nous n'osons y compter.

Suzanne. — Si, si, espérez... (*Elles ont achevé de mettre la table, et elles viennent sur le devant de la scène.*) Et monsieur Laurent, on ne le voit plus ici?

Thérèse (2). — Depuis qu'il a quitté son administration et qu'il s'est remis à la peinture, il part le matin et ne rentre souvent que le soir... Il

(1) Thérèse, Suzanne.
(2) Suzanne, Thérèse.



Marie Laurent dans *Madame Raquin.*

travaille beaucoup, il veut envoyer un grand tableau, au prochain Salon.

SUZANNE. — Monsieur Laurent est devenu bien comme il faut. Il ne rit plus si haut, il a l'air distingué... Vous ne vous fâcherez pas, au moins? Eh bien ! autrefois, je ne l'aurai pas voulu pour mari, tandis que, maintenant, il me plairait... Si vous me promettiez le secret, je vous dirais quelque chose.

THÉRÈSE. — Je ne suis guère bavarde.

SUZANNE. — Ça, c'est vrai, vous gardez tout en vous... Sachez donc qu'hier, comme nous passions rue Mazarine, devant l'atelier de votre mari, mon oncle a eu l'idée de monter. Vous savez que monsieur Laurent ne veut pas qu'on aille le déranger. Il ne nous a pourtant pas trop mal reçus... Mais vous ne vous imagineriez jamais à quoi il travaille.

THÉRÈSE. — Il travaille à un grand tableau.

SUZANNE. — Non, la toile du grand tableau est encore toute blanche. Nous l'avons trouvé entouré de petites toiles sur lesquelles il a fait des ébauches, des esquisses de figures. Il y avait là des têtes d'enfants, des têtes de femmes, des têtes de vieillards... Mon oncle, qui s'y connaît, a été frappé d'admiration; il prétend que votre mari est, tout d'un coup, devenu un grand peintre; et il ne doit pas le flatter, car autrefois il se montrait bien sévère pour sa peinture... Moi, ce qui m'a surprise, c'est que toutes les têtes ont un air de ressemblance. Elles ressemblent...

THÉRÈSE. — A qui ressemblent-elles?

SUZANNE, *hésitant.* — J'ai peur de vous faire de la peine... Elles ressemblent à ce pauvre monsieur Camille.

THÉRÈSE, *tressaillant.* — Ah! non... Vous vous êtes imaginé cela.

SUZANNE. — Je vous assure... Les têtes d'enfants, les têtes de femmes, les têtes de vieillards, toutes ont quelque chose qui rappelle la personne que je viens de nommer. Mon oncle les voudrait plus colorées. Elles sont un peu blafardes, et elles ont un rire, à un coin de la bouche... (*On entend Laurent à la porte.*) Voici votre mari, ne dites rien. Je crois qu'il veut vous faire une surprise, avec toutes ces têtes.

SCÈNE II

LAURENT, SUZANNE, THÉRÈSE

LAURENT. — Bonsoir, Suzanne... Vous avez bien travaillé toutes les deux?

THÉRÈSE. — Oui.

LAURENT. — Je suis harassé. (*Il s'assoit lourdement sur une chaise, à gauche.*)

SUZANNE. — Ça doit vous fatiguer de peindre tout debout?

LAURENT. — Je n'ai pas travaillé aujourd'hui. Je suis allé jusqu'à Saint-Cloud à pied, et je suis revenu de même. Ça me fait du bien... Est-ce que le dîner est prêt, Thérèse?

THÉRÈSE. — Oui.

SUZANNE. — Je vais m'en aller.

THÉRÈSE. — Ton oncle a promis de venir te chercher; il faut l'attendre... Tu ne nous gênes pas.

SUZANNE. — Eh bien ! je descends à la boutique; je veux vous voler des aiguilles à tapisserie, dont j'ai besoin... (*Au moment où elle va descendre, la sonnette tinte.*) Tiens ! une cliente ! Ah bien ! elle va être servie, celle-là ! (*Elle descend.*)

SCÈNE III

LAURENT, THÉRÈSE

LAURENT, *montrant le matelas laissé au pied du lit.* — Pourquoi n'as-tu pas caché ce matelas dans le petit cabinet? Les imbéciles n'ont pas besoin de savoir que nous faisons deux lits. (*Il se lève.*)

THÉRÈSE. — Tu n'avais qu'à le cacher ce matin. Je fais ce qui me plaît.

LAURENT, *d'une voix rude.* — Femme, ne commençons pas à nous quereller. La nuit n'est pas encore venue.

THÉRÈSE. — Eh ! si tu te distrais dehors, si tu te lasses à marcher des journées entières, tant mieux ! Je suis paisible, vois-tu, lorsque tu n'es pas là. Dès que tu arrives, l'enfer se rouvre... Laisse-moi, au moins, sommeiller le jour, puisque la nuit ne nous appartient plus.

LAURENT, *d'une voix plus douce.* — Tu as la voix plus rude que moi, Thérèse.

THÉRÈSE, *après un silence.* — Est-ce que tu vas amener ma tante pour le dîner?... Tu ferais bien d'attendre que les Michaud fussent partis; je tremble toujours, quand elle est là, devant eux... Depuis quelque temps surtout, je lis dans ses yeux une pensée implacable. Tu verras qu'elle trouvera quelque moyen de bavarder.

LAURENT. — Bah ! Michaud voudrait voir sa vieille amie. Je suis moins tranquille encore lorsqu'il va dans sa chambre... Que veux-tu qu'elle lui conte? Elle ne peut lever le petit doigt. (*Il sort par la porte du fond.*)

SCÈNE IV

THÉRÈSE, MICHAUD, SUZANNE, PUIS LAURENT ET MADAME RAQUIN, *dans son fauteuil, rigide et muette, les cheveux blanchis, toute vêtue de noir.*

MICHAUD. — Eh ! eh ! le couvert est mis.

THÉRÈSE. — Mais oui, monsieur Michaud. (*Elle prend dans le buffet un torchon, un saladier et une romaine; elle s'asseoit à gauche, étale le torchon sur ses genoux, et épluche la romaine, pendant la fin de cette scène et le commencement de la suivante.*)

MICHAUD. — Vous êtes toujours bons là, hein ! vous autres? Ces amoureux ont un appétit d'enfer... Mets ton chapeau, Suzanne... (*Regardant autour de lui.*) Et cette bonne madame Raquin, comment va-t-elle? (*Laurent entre, poussant madame Raquin dans son fauteuil; il la roule jusqu'à la table, devant un couvert, à droite.*) Ah ! la voici, la chère dame !

SUZANNE (1), *embrassant l'impotente.* — Nous vous aimons tous bien, il faut prendre courage.

(1) Thérèse, Laurent, Michaud, Suzanne, madame Raquin.

Michaud. — [illegible] Laurent, elle est contente [illegible] (à madame Raquin.) Vous [illegible] tous les deux, n'est-ce pas? Vous vous souvenez, quand j'étais commissaire de police... C'est à l'époque du crime de la Gorge-aux-Loups, je crois, que nous [illegible]. Voulez-vous vous rappeler, cette femme et cet homme qui avaient assassiné un roulier, et que je suis allé arrêter moi-même dans leur taudis... On les a, pardieu ! guillotinés à Rouen.

SCÈNE V

THÉRÈSE, LAURENT, MICHAUD, SUZANNE, MADAME RAQUIN, GRIVET.

Grivet, *qui a entendu les derniers mots de Michaud.* — Ah ! ah ! c'est l'histoire du roulier, je la connais. Vous me l'avez racontée, et elle m'a beaucoup intéressé... Monsieur Michaud a un flair pour découvrir les coquins !... Bien le bonsoir, mesdames et la compagnie.

Michaud. — Comment ! vous, à cette heure, monsieur Grivet?

Grivet. — Oui, je passais, et je me permets une petite débauche; je viens faire un bout de causette avec cette chère madame Raquin... Vous alliez vous mettre à table, je ne vous dérange pas?

Laurent. — Nullement.

Grivet. — C'est que nous nous entendons si bien tous les deux !... Un seul regard, et je comprends.

Michaud. — Alors, vous devriez bien me dire ce qu'elle veut, à me regarder toujours fixement.

Grivet. — Attendez, je lis dans ses yeux comme dans un livre... (*Il s'assied devant madame Raquin, lui touche le bras et attend qu'elle ait lentement tourné la tête.*) Là ! causons ainsi que deux bons amis... Vous avez quelque chose à demander à monsieur Michaud? Non, n'est-ce pas? Rien du tout, c'est ce que je pensais... (*A Michaud.*) Vous vous donnez une importance ! Elle n'a pas besoin de vous, vous l'entendez; c'est à moi qu'elle s'adresse... (*Se retournant vers madame Raquin.*) Hein ! que dites-vous? Bien, bien, je comprends : vous avez faim.

Suzanne, *penchée sur le dossier du fauteuil.* — Vous voulez que nous nous retirions, chère dame?

Grivet. — Pardieu ! oui, elle a faim... Et elle m'invite à faire une partie ce soir... Mille pardons, madame Raquin, mais je ne puis accepter, vous savez mes petites habitudes. Ce sera pour jeudi, je vous le promets.

Michaud. — Eh ! elle ne vous a rien dit, monsieur Grivet; où prenez-vous qu'elle vous a dit quelque chose?... Laissez-moi la questionner à mon tour.

Laurent, *à Thérèse qui se lève.* — Surveille ta tante. Tu avais raison, elle a dans les yeux une lueur terrible. (*Il prend le saladier dans lequel Thérèse a épluché la salade, et va le poser sur le [illegible].*)

Michaud. — Voyons, ma vieille amie, vous savez que je suis tout à votre disposition. Qu'avez-vous à me regarder de la sorte? Si vous pouviez trouver un moyen d'exprimer ce que vous souhaitez...

Suzanne. — Vous entendez ce que dit mon oncle, vos désirs seraient sacrés pour nous.

Grivet. — Eh ! je l'ai expliqué, ce qu'elle veut. C'est clair.

Michaud, *insistant.* — Ainsi, vous ne pouvez vous faire entendre?... (*A Laurent qui s'est approché de la table.*) Voyez donc, Laurent, de quelle étrange façon elle continue à me regarder.

Laurent. — Non, je ne vois rien d'extraordinaire dans ses yeux.

Suzanne. — Et vous, Thérèse, qui saisissez ses moindres volontés?

Michaud. — Oui, aidez-la, je vous en prie. Interrogez-la pour nous.

Thérèse. — Vous vous trompez. Elle ne désire rien, elle est comme à l'ordinaire... (*Elle s'approche, s'appuie à la table, en face de madame Raquin, et ne peut supporter l'éclat de ses yeux.*) N'est-ce pas? vous ne désirez rien... Non, rien, je vous assure. (*Elle recule, elle revient à gauche.*)

Michaud. — Allons, peut-être monsieur Grivet a-t-il raison.

Grivet. — Pardieu ! je vous laisse aller, moi : mais je sais ce qu'elle dit : elle a faim et elle m'invite à faire une partie.

Laurent. — Pourquoi n'acceptez-vous pas?... Monsieur Michaud, vous ne seriez pas de trop.

Michaud. — Merci, je suis occupé ce soir.

Thérèse, *bas à Laurent.* — Par grâce, ne le retiens pas une minute de plus.

Michaud. — Au revoir, mes amis. (*Il va pour sortir.*)

Grivet. — Au revoir, au revoir. (*Il se lève et suit Michaud.*)

Suzanne, *qui est restée près de madame Raquin.* — Ah ! voyez donc !

Michaud, *de la rampe de l'escalier.* — Quoi?

Suzanne. — Voyez donc, elle remue les doigts. (*Michaud et Grivet poussent un cri d'étonnement et viennent entourer le fauteuil de la paralytique.*)

Thérèse (1), *bas à Laurent.* — Malheur à nous ! Elle a fait un effort surhumain... C'est le châtiment. (*Ils restent à gauche, côte à côte, terrifiés.*)

Michaud, *à madame Raquin.* — Mais vous redevenez jeune fille. Voilà vos doigts qui dansent la gavotte maintenant... (*Un silence pendant lequel madame Raquin continue son jeu de scène, en fixant sur Thérèse et Laurent des yeux terribles.*) Eh ! regardez, elle a réussi à soulever sa main et à la poser sur la table.

Grivet. — Oh ! oh ! nous sommes donc une coureuse, nous avons des mains qui se promènent partout.

Thérèse, *bas.* — Elle ressuscite, grand Dieu ! La vie remonte dans cette statue de pierre.

Laurent, *de même.* — Sois forte... Les mains ne parlent pas.

Suzanne. — On dirait qu'elle trace des signes du bout du doigt.

Grivet. — Oui, que fait-elle là, sur la toile cirée?

Michaud. — Elle écrit, vous le voyez bien. Elle vient de faire un T majuscule.

Thérèse, *bas.* — Les mains parlent, Laurent !

Grivet. — Elle écrit, c'est pardieu vrai...

(1) Thérèse, Laurent, Michaud, madame Raquin, Suzanne, Grivet.

(*A madame Raquin.*) Allez tout doucement, je tâcherai de lire... (*Après un silence.*) Non, recommencez, je n'ai pas suivi... (*Après un nouveau silence.*) C'est étonnant, je lis : « Théière ». Elle veut sans doute du thé.

SUZANNE. — Mais non, monsieur Grivet, elle a écrit le nom de ma bonne amie Thérèse.

MICHAUD. — Vraiment, monsieur Grivet, vous ne savez dons pas lire... (*Lisant.*) « Thérèse et... » Continuez, madame Raquin.

LAURENT, *bas.* — Main vengeresse, main déjà morte qui sort du cercueil, et dont chaque doigt devient une bouche... Elle n'achèvera pas, je la clouerai là, avant qu'elle achève ! (*Il fait le geste de prendre un couteau dans sa poche.*)

THÉRÈSE, *le retenant, bas.* — Par pitié, attends, tu nous perds !

MICHAUD. — C'est parfait, je comprends. « Thérèse et Laurent... » Elle écrit vos noms, mes amis.

GRIVET. — Vos deux noms, parole d'honneur! C'est surprenant.

MICHAUD, *lisant.* — « Thérèse et Laurent ont... » Qu'ont-ils donc ces chers enfants?

GRIVET. — Eh bien ! elle s'arrête... Allez donc, allez donc !

MICHAUD. — Finissez la phrase, encore un petit effort... (*Madame Raquin regarde longuement Thérèse et Laurent; puis elle tourne la tête avec lenteur.*) Vous nous regardez tous. Oui, nous voulons connaître la fin de la phrase... (*Elle reste un instant immobile, jouissant de l'effroi des deux meurtriers; puis elle laisse glisser sa main.*) Ah ! vous avez laissé retomber votre main !

SUZANNE, *touchant la main.* — Elle est de nouveau collée au genou comme une main de pierre. (*Tous trois forment un groupe derrière le fauteuil et causent vivement.*)

THÉRÈSE, *bas.* — J'ai cru voir le châtiment... La main se tait, nous sommes sauvés, n'est-ce pas?

LAURENT, *de même.* — Prends garde, ne tombe pas, appuie-toi à mon épaule... J'étouffais.

GRIVET, *continuant la conversation à voix haute.* — C'est fâcheux qu'elle n'ait pas fini la phrase.

MICHAUD. — Oui... Je lisais couramment. Que pouvait-elle vouloir dire?

SUZANNE. — Qu'elle est heureuse des soins que Thérèse et son mari lui prodiguent.

MICHAUD. — Cette petite a plus d'esprit que nous. « Thérèse et Laurent ont un cœur excellent... Thérèse et Laurent ont toutes mes bénédictions. » C'est pardieu là la phrase entière ! N'est-ce pas? madame Raquin, vous leur rendez justice, à vos enfants... (*A Thérèse et Laurent.*) Vous êtes deux braves cœurs, vous méritez une fière récompense dans ce monde ou dans l'autre.

LAURENT. — Vous feriez comme nous.

GRIVET. — Ils sont tout récompensés. Savez-vous qu'on les appelle les tourtereaux dans le quartier?

MICHAUD. — Eh ! c'est nous qui les avons mariés... Venez-vous, monsieur Grivet? Il faut les laisser dîner, à la fin... (*Revenant près de madame Raquin.*) Prenez patience, chère dame ; elles ressusciteront, ces menottes, et les jambes aussi. C'est un bon signe d'avoir pu remuer les doigts ; la guérison est proche... Au revoir !

SUZANNE, *à Thérèse.* — A demain, bonne amie.

GRIVET, *à madame Raquin.* — Là ! je le disais bien que nous nous entendions à merveille... Ayez bon courage, nous reprendrons nos parties du jeudi, et nous battrons monsieur Michaud, à nous deux, oui, nous le battrons... (*En s'en allant, à Thérèse et à Laurent.*) Au revoir, tourtereaux... Vous êtes deux tourtereaux. (*Pendant que Michaud, Suzanne et Grivet s'en vont par l'escalier tournant. Thérèse sort un instant par le fond et rentre avec une soupière.*)

SCÈNE VI

THÉRÈSE, LAURENT, MADAME RAQUIN

Pendant cette scène, le visage de madame Raquin reflète les sentiments qui l'agitent : la colère, l'horreur, la joie cruelle, la vengeance implacable. Elle suit de ses yeux ardents les meurtriers, elle est de tous leurs emportements et de tous leurs sanglots.

LAURENT. — Elle nous aurait livrés.

THÉRÈSE. — Tais-toi, laisse-la tranquill (*Elle sert de la soupe dans l'assiette de Laurent et dans la sienne.*)

LAURENT, *s'asseyant à la table, au fond.* — Est-ce qu'elle nous épargnerait, si elle pouvait parler?... Michaud et Grivet souriaient d'un air singulier en parlant de notre bonheur. Tu verras qu'ils finiront par savoir... Grivet avait son chapeau sur l'oreille, n'est-ce pas?

THÉRÈSE, *allant poser la soupière devant la cheminée,* — Oui, je crois.

LAURENT. — Il a boutonné sa redingote, et il a mis une main dans sa poche, en s'en allant. A l'administration, il boutonnait ainsi sa redingote, lorsqu'il voulait se donner de l'importance... Et de quel air il a dit : « Au revoir, tourtereaux... » Il est terrible et sinistre, cet imbécile.

THÉRÈSE, *revenant.* — Tais-toi, ne le grandis pas, ne le mets pas dans nos cauchemars.

LAURENT. — Quand il tourne la bouche, tu sais, de son air stupide, ça doit être pour se moquer de nous... Je me défie de ces gens qui font les bêtes... Je t'assure qu'ils savent tout.

THÉRÈSE. — Ils sont bien trop innocents... Ce serait une fin, s'ils nous livraient; mais ils ne verront rien, ils continueront à traverser notre vie atroce de leur pas tranquille de bourgeois satisfaits... (*Elle s'asseoit à la table, à gauche.*) Causons d'autre chose. Quelle rage as-tu de revenir toujours sur ce sujet, quand elle est avec nous?

LAURENT. — Je n'ai pas de cuiller... (*Thérèse va chercher une cuiller dans le buffet, la lui donne et se rassoit.*) Tu ne la fais pas manger, elle?

THÉRÈSE. — Si, quand j'aurai fini ma soupe.

LAURENT, *goûtant la soupe.* — Elle ne vaut rien, ta soupe, elle est trop salée... (*Il repousse son couvert.*) C'est une de tes méchancetés, tu sais que je n'aime pas le sel.

THÉRÈSE. — Laurent, je t'en prie, ne me

cherche pas querelle... Je suis très lasse, vois-tu. Tout à l'heure, l'émotion m'a brisée.

LAURENT. — Oui, fais-toi languissante... Tu [illegible]

THÉRÈSE. — Tu veux que nous nous querellions, n'est-ce pas?

[illegible] sur ce ton.

[illegible] bien ! à ton aise, nous ne mangerons pas encore ce soir, nous nous déchirerons, et ma tante nous entendra. C'est une fête que nous lui donnons tous les jours, maintenant.

LAURENT. — Est-ce que tu ne calcules pas tes coups?... Tu m'épies, tu tâches de me toucher au vif de mes plaies, et tu es heureuse quand la douleur me rend fou.

THÉRÈSE. — Ce n'est pas moi qui ai trouvé la soupe trop salée, peut-être. Le plus ridicule prétexte te suffit, la moindre impatience en toi est grosse de rage... Dis la vérité, tu es heureux de te disputer toute la soirée, d'hébéter tes nerfs pour pouvoir dormir un peu la nuit.

LAURENT. — [illegible]

THÉRÈSE. — Oh ! tu m'as fait une existence affreuse. Dès que le jour baisse, nous frissonnons. Celui que tu sais est là, entre nous... Quelles agonies dans cette chambre !

LAURENT. — C'est ta faute.

THÉRÈSE. — Ma faute !... Est-ce ma faute si, au lieu de la grasse vie que tu rêvais, tu ne t'es préparé qu'une vie intolérable, pleine de frissons et de dégoûts?

LAURENT. — Oui, c'est ta faute.

THÉRÈSE. — Laisse donc ! Je ne suis pas une imbécile ! Crois-tu que je ne te connaisse pas? Tu as toujours spéculé. Quand tu m'as prise pour maîtresse, c'était que je ne te coûtais rien... Tu n'oses me démentir... Oh ! vois-tu, je te hais !

LAURENT. — Est-ce moi ou toi, en ce moment, qui cherche une querelle?

THÉRÈSE. — Je te hais !... Tu as tué Camille !

LAURENT, [illegible] rasseyant. — Tais-toi !... (*Montrant madame Raquin.*) Tout à l'heure, tu me disais de me taire devant elle. Ne me force pas à te rappeler les faits, à raconter une fois de plus toute la vérité en sa présence.

THÉRÈSE. — Eh ! qu'elle entende, qu'elle souffre ! Est-ce que je ne souffre pas, moi?... La vérité est que tu as tué Camille.

LAURENT. — Tu mens, avoue que tu mens... Si je l'ai jeté à la rivière, c'est que tu m'as [illegible] meurtre.

THÉRÈSE. — Moi, moi !

LAURENT. — Oui, toi ; ne fais pas l'ignorante, ne me force pas à te faire confesser les choses de force... J'ai besoin que tu avoues ton crime, que tu acceptes ta part de complicité. Cela me tran[illegible] soulage.

THÉRÈSE. — Mais ce n'est pas moi qui ai tué [illegible]

LAURENT. — Si, mille fois si !... Tu étais au bord de l'eau, et je t'ai dit tout bas : « Je vais le jeter à la rivière. » Alors, tu as consenti, tu es entrée dans la barque... Tu vois bien que tu l'as [illegible]

THÉRÈSE. — Ce n'est pas vrai... J'étais folle, je ne sais plus ce que j'ai fait, je n'ai jamais voulu le tuer.

LAURENT. — Et, au milieu de la Seine, quand j'ai fait chavirer la barque, est-ce que je ne t'ai pas avertie?... Tu t'es cramponnée à mon cou, tu l'as laissé se noyer comme un chien.

THÉRÈSE. — Ce n'est pas vrai, c'est toi qui l'as tué !

LAURENT. — Et, dans le fiacre, quand nous sommes revenus, est-ce que tu n'as pas mis ta main dans la mienne? Ta main me brûlait jusqu'au cœur.

THÉRÈSE. — C'est toi qui l'as tué !

LAURENT. — Elle ne se souvient plus, elle fait exprès de ne plus se souvenir... Tu m'as grisé de tes caresses, ici, dans cette chambre. Tu m'as poussé contre ton mari, tu voulais qu'on t'en débarrassât. Il te déplaisait, il grelottait la fièvre, disais-tu... Il y a trois ans, est-ce que je pensais à tout cela, moi? Est-ce que j'étais un coquin? Je vivais en honnête homme, je ne faisais de mal à personne... Je n'aurais pas écrasé une mouche.

THÉRÈSE. — C'est toi qui l'as tué !

LAURENT. — Deux fois tu as fait de moi une brute cruelle... J'étais prudent, j'étais paisible. Et vois, maintenant, je tremble devant un trou d'ombre comme un enfant poltron. J'ai les nerfs aussi détraqués que les tiens, moi que le sang étouffait... Tu m'as mené à l'adultère, au meurtre, sans que je m'en aperçusse ; et, aujourd'hui encore, quand je me retourne, je reste stupide devant ce que j'ai fait ; je vois, avec un frisson, passer dans un rêve les gendarmes, la cour d'assises, la guillotine... (*Il se lève.*) Va, tu as beau te défendre, la nuit, tes dents claquent de terreur. Tu sais bien que, si le spectre venait, il t'étranglerait la première.

THÉRÈSE, *se levant.* — Ne dis pas cela... C'est toi l'as tué ! (*Tous deux quittent la table.*)

LAURENT (1). — Ecoute, il y a de la lâcheté à refuser ta part du crime. Tu veux rendre ma charge plus lourde, n'est-ce pas? Puisque tu me pousses à bout, je préfère en finir... Je suis tout à fait calme, tu vois... (*Il prend son chapeau.*) Je vais aller tout conter chez le commissaire du quartier.

THÉRÈSE, *raillant.* — C'est une bonne idée.

LAURENT. — Nous serons arrêtés tous les deux, nous verrons ce que les juges penseront de ton innocence.

THÉRÈSE, *avec éclat.* — Crois-tu me faire peur? je suis plus lasse que toi... C'est moi qui vais aller chez le magistrat, si tu n'y vas pas.

LAURENT. — Je n'ai pas besoin que tu m'accompagnes, je saurai tout dire.

THÉRÈSE. — Non, non... A chaque querelle, lorsque tu ne trouves plus de bonnes raisons, tu as cette menace à la bouche. Aujourd'hui, je veux que ce soit sérieux... Ah ! bien, je n'ai pas ta lâcheté, je suis prête à te suivre sur l'échafaud... Allons, marche, je t'accompagne. (*Elle va avec lui jusqu'au petit escalier.*)

LAURENT, *balbutiant.* — Comme tu voudras, allons ensemble chez le commissaire. (*Il descend. Thérèse [illegible] appuyée à la rampe, immobile, écoutant; elle est prise peu à peu d'un frisson*

(1) Thérèse, madame Raquin, Laurent.

d'épouvante. — Madame Raquin a tourné la tête, la face éclairée d'un sourire farouche.)

THÉRÈSE. — Il est descendu, il est en bas... Est-ce qu'il aurait le courage de nous livrer... Je ne veux pas, je vais courir derrière lui, le prendre par le bras, le ramener ici... Et s'il crie dans la rue, s'il dit tout aux passants... J'ai eu tort, mon Dieu ! de le pousser à bout. J'aurais dû être plus raisonnable... (*Ecoutant.*) Il s'est arrêté dans la boutique, la sonnette se tait. Que peut-il faire?... Il remonte, ah ! je l'entends, qui remonte. Je savais bien qu'il était trop lâche... (*Avec éclat.*) Le lâche ! le lâche !

LAURENT, *venant s'asseoir, à droite, devant la table à ouvrage, brisé, le front dans les mains.* — Je ne puis pas... je ne puis pas...

THÉRÈSE, *s'approchant, d'une voix railleuse.* — Eh ! te voilà déjà de retour? Que t'a-t-on dit?.. Tiens, tu n'as pas de sang dans les veines, tu me fais pitié. (*Elle passe entre la cheminée et Laurent, et vient se placer en face de lui, les poings appuyés à la table à ouvrage.*)

LAURENT (1), *à voix plus basse.* — Je ne puis pas...

THÉRÈSE. — Tu devrais m'aider à porter l'affreux souvenir, et tu es plus faible que moi... Comment veux-tu que nous puissions oublier?

LAURENT. — Tu acceptes donc maintenant ta part du crime?

THÉRÈSE. — Eh ! oui, je suis coupable, si tu veux, je suis plus coupable que toi. J'aurais dû sauver mon mari de tes mains... Camille était bon.

LAURENT. — Ne recommençons pas, je t'en supplie... Quand le délire me prend, tu jouis de ton œuvre. Ne me regarde pas, ne souris pas. Je t'échapperai lorsque je voudrai... (*Il sort une petite bouteille de sa poche.*) J'ai là le pardon, le sommeil paisible, Deux gouttes d'acide prussique suffisent pour me guérir.

THÉRÈSE. — Du poison !... Ah ! bien, tu es trop lâche, je te défie de boire... Bois donc, Laurent, bois donc un peu, pour voir...

LAURENT. — Tais-toi ! Ne me pousse pas davantage.

THÉRÈSE. — Je suis tranquille, tu ne boiras pas... Camille était bon, entends-tu, et je voudrais que tu fusses à sa place dans la terre. (*Elle passe à gauche.*)

LAURENT (2). — Tais-toi !

THÉRÈSE. — Tiens, tu ne connais pas le cœur des femmes. Comment veux-tu que je ne te haïsse pas, maintenant que te voilà couvert du sang de Camille?

LAURENT, *allant et venant, comme pris d'hallucination.* — Te tairas-tu !... J'entends des coups de marteau dans ma tête. Elle me brisera le crâne... Quelle est encore cette infernale invention, d'avoir des remords, maintenant, et de pleurer l'autre tout haut ! Je vis éternellement avec l'autre, à cette heure. Il faisait ceci, il faisait cela, il était bon, il était généreux. Ah ! misère, je deviens fou... L'autre habite avec nous. Il s'assoit sur ma chaise, se met à table près de moi, se sert des meubles. Il a mangé dans mon assiette, il y mange encore... Je ne sais plus, je suis lui, je suis Camille... J'ai sa femme, j'ai son couvert, j'ai ses draps, je suis Camille, Camille, Camille...

THÉRÈSE. — Tu joues bien le jeu cruel de le peindre dans tous tes tableaux,

LAURENT. — Ah ! tu sais cela, toi... (*Baissant la voix.*) Parle bas, c'est une terrible chose, mes mains ne sont plus à moi. Je ne puis plus peindre, toujours l'autre renaît sous mes mains... Non, ces mains-là, ces deux mains-là, ne sont plus à moi. Elles finiront par me livrer, si je ne les coupe. Elles sont à lui, il me les a prises.

THÉRÈSE. — C'est le châtiment.

LAURENT. — Dis-moi, est-ce que je n'ai pas la bouche de Camille?... Tiens, as-tu entendu? je viens de dire cette phrase comme Camille l'aurait prononcée. Ecoute : « J'ai sa bouche, j'ai sa bouche... » Hein ! c'est bien cela. Je parle comme lui, je ris comme lui. Et il est là, toujours là, dans ma tête, qui tape de ses poings fermés...

THÉRÈSE. — C'est le châtiment.

LAURENT, *avec éclat.* — Va-t'en, femme, tu me rends fou... Va-t'en, ou je te... (*Il la jette à genoux devant la table et lève le poing.*)

THÉRÈSE, *agenouillée.* — Tue-moi comme l'autre, va jusqu'au bout... Camille n'a jamais levé la main sur moi, Toi, tu es un monstre... Mais tue-moi donc comme l'autre !... (*Laurent, affolé, recule et remonte au fond; il s'assoit près de l'alcôve, la tête entre les mains. Pendant ce temps, madame Raquin parvient à faire glisser de la table un couteau, qui va tomber devant Thérèse. Au bruit, celle-ci, occupée à suivre Laurent des yeux, tourne lentement la tête; elle regarde tour à tour le couteau et madame Raquin.*) C'est vous qui l'avez fait tomber. Vos yeux s'allument comme deux trous de l'enfer... Je sais bien ce que vous voulez dire... Vous avez raison, cet homme me rend l'existence intolérable. S'il n'était pas toujours là à me rappeler ce que je veux oublier, je serais paisible, je m'arrangerais une vie douce... (*A madame Raquin, en ramassant le couteau.*) Vous regardez le couteau, n'est-ce pas? oui, je tiens le couteau et je ne veux pas que cet homme me torture davantage... Il a bien tué Camille qui le gênait... Il me gêne, moi ! (*Elle se lève, gardant le couteau au poing.*)

LAURENT (1), *qui redescend du fond en cachant dans sa main la petite bouteille de poison.* — Faisons la paix, finissons de manger, veux-tu?

THÉRÈSE. — Comme tu voudras... (*A part.*) Jamais je n'aurai la patience d'attendre la nuit. Ce couteau me brûle la main.

LAURENT. — A quoi songes-tu? Mets-toi à table... Attends, je vais te servir à boire. (*Il verse de l'eau dans un verre.*)

THÉRÈSE, *à part.* — J'aime mieux en finir tout de suite. (*Elle s'approche, le couteau levé, Mais elle voit Laurent verser le poison dans le verre, et elle lui prend le bras.*) Que verses-tu donc là, Laurent?

LAURENT, *voyant à son tour le couteau.* Pourquoi levais-tu le bras?... (*Un silence.*) Lâche le couteau.

THÉRÈSE. — Lâche d'abord le poison. (*Ils se regardent d'un air terrible; puis ils laissent tomber le couteau et la bouteille.*)

LAURENT, *s'affaissant sur une chaise.* — Au

(1) Madame Raquin, Laurent, Thérèse.
(2) Thérèse, madame Raquin, Laurent.

(1) Thérèse, Laurent, madame Raquin.

[illegible] tous les deux, la même [illegible]...

Thérèse, *même jeu.* — Souviens-toi, Laurent, [illegible] nous sommes partis. Et nous voilà face à face, avec du poison, avec un couteau !... (*Elle jette les yeux sur madame Raquin, et se lève en poussant un cri.*) Vois donc, Laurent.

Laurent, *se levant, se tournant vers madame Raquin avec épouvante.* — Elle était là, à nous regarder mourir.

Thérèse. — Mais ne la vois-tu pas remuer les lèvres ! Elle sourit... Ah ! quel terrible sourire !

Laurent. — Et voilà qu'un frisson l'anime, maintenant.

Thérèse. — Elle va parler, je t'assure qu'elle va parler.

Laurent. — Je saurai l'en empêcher. (*Il va s'élancer sur madame Raquin, lorsque celle-ci se met lentement debout. Il recule, il passe à droite, en tournant sur lui-même.*)

Madame Raquin (1), *debout, d'une voix basse et profonde.* — Assassin de l'enfant, ose donc frapper la mère !

Thérèse. — Oh ! grâce ! ne nous livrez pas à la justice !

Madame Raquin. — Vous livrer ! non, non... J'ai eu l'idée de le faire, tout à l'heure, lorsque mes forces me sont revenues. Je commençais à écrire, sur cette table, votre acte d'accusation ; mais je me suis arrêtée, j'ai pensé que la justice humaine serait trop prompte. Et je veux assister à votre lente expiation, ici, dans cette chambre, où vous m'avez pris tout mon bonheur.

Thérèse, *sanglotant, se jetant aux pieds de madame Raquin.* — Pardonnez-moi... Les larmes m'étouffent... Je suis une misérable... Si vous vouliez lever votre talon, je vous livrerais ma tête, là, sur le carreau, pour que vous l'écrasiez.... Pitié, ayez pitié !

Madame Raquin, *s'appuyant à la table, haussant peu à peu la voix.* — De la pitié ! en avez-vous eu pour ce pauvre enfant que j'adorais?... Ne m'en demandez pas pour vous ; je n'ai plus de pitié, car vous m'avez arraché le cœur... (*Laurent tombe à genoux, à droite.*) Non, je ne vous sauverai pas de vous-mêmes. Je laisserai les remords vous heurter l'un contre l'autre comme des bêtes affolées... Non, je ne vous livrerai pas à la justice. Vous êtes à moi, à moi seule, et je vous garde.

Thérèse. — L'impunité est trop lourde... Nous nous jugeons et nous nous condamnons. (*Elle ramasse le flacon d'acide prussique. boit avidement et tombe foudroyée, aux pieds mêmes de madame Raquin. Laurent, qui lui a arraché le flacon, boit à son tour, et va tomber à droite, derrière la table à ouvrage et les chaises.*)

Madame Raquin, *se rasseyant lentement.* — Ils sont morts bien vite !

(1) Thérèse, madame Raquin, Laurent.

FIN DE THÉRÈSE RAQUIN

LES HÉRITIERS RABOURDIN

COMÉDIE EN TROIS ACTES

Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre Cluny,
le 3 novembre 1874.

PRÉFACE

J'ai lu soigneusement tout ce que la critique a écrit sur *les Héritiers Rabourdin.* J'avais le désir de m'instruire. J'étais prêt à me corriger des erreurs qu'on allait me signaler. Je désirais une leçon profitable, des conseils dictés par l'expérience, une étude de mon cas dramatique, complète, raisonnée, magistrale. Et voilà que j'ai reçu la plus abominable « raclée » qu'on puisse rêver. Pas de raisons, des coups de bâton. L'un m'a mordu, l'autre m'a jeté sa plume entre les jambes pour me faire tomber, tandis qu'un troisième me fendait le crâne à coups de poing, par derrière. Les critiques du bon sens criaient : « Tue ! » et les critiques romantiques répondaient : « Assomme ! » Ah ! tu veux savoir ce que nous pensons de toi, tu souhaites qu'on te juge, tu attends de nous une opinion motivée ! Eh bien ! voici un croc-en-jambes, et voici une pluie de taloches, et voici encore quelques coups de pied dans les reins. C'est parfait, je suis à cette heure suffisamment éclairé.

J'avoue que, d'abord, cet accueil m'a émotionné. Ce n'était plus de la discussion, c'était du massacre. Un débutant, tout neuf de sa province, qui débarquerait au théâtre avec quelque monstre dramatique, ne serait certainement pas accueilli par de telles huées. On lui accorderait au moins un coin de talent quelconque, on lui laisserait une espérance. Moi, j'étais appréhendé au collet, jugé, fusillé : je n'avais plus qu'à me coucher sur les morceaux de ma pièce et à faire le mort. Cette grande critique théâtrale, que l'étranger nous envie, comme chacun le sait, cette école qui maintient si haut le goût public, et qui, par son rôle de bonne conseillère, a déjà doté la France de plusieurs dramaturges de génie, cette institution littéraire, en un mot, me chassait de la scène d'un seul coup de sa férule impeccable. Pendant vingt-quatre heures, j'en suis resté meurtri, la tête basse, très honteux de moi, me demandant si j'oserais jamais reparaître en public.

Cependant, malgré mon respect religieux pour la critique, des besoins de comprendre se sont bientôt éveillés en moi. J'étais écrasé, pulvérisé, fini, anéanti, cela était certain; je n'avais ni style, ni idées, ni talent d'aucune sorte, je le comprenais le premier; mais enfin j'aurais voulu quelque chose de moins sommaire, un mot d'explication, une parole pour l'avenir. La critique a-t-elle entendu me fermer le théâtre à jamais? J'en ai peur. J'ai relu les articles, j'ai réfléchi, et je confesse qu'il me faudra faire preuve d'un entêtement déplorable pour tenter de nouveau la fortune des planches. On n'a pas mis en avant une seule circonstance atténuante. Je n'ai pas eu les consolations que l'on accorde au dernier des vaudevillistes sifflés. Une bousculade, rien de plus. Vous nous gênez, ôtez-vous de là. Et surtout ne revenez plus. Il y a des poètes de mirlitons, des fabricants de pièces à tant la scène, des auteurs suspects, qui sont nés, paraît-il, pour faire du théâtre. Moi, pas. Quand j'essaye, je commets une action si monstrueuse, qu'on parle de me conduire au poste de police voisin. Si tout ce qu'on a écrit sur *les Héritiers Rabourdin* veut dire quelque chose,

[illegible] formel, une menace de prendre des triques, le jour où j'aurais [illegible]

Je crois que la critique, cette fois, a vraiment dépassé le but. Elle a frappé trop fort pour frapper juste. Je parle de la critique dans son ensemble, car il est des poètes et des écrivains de talent, égarés dans l'ingrat métier de critique, qui ont eu la bonne grâce de me tendre amicalement la main, au milieu de la bagarre. Je les en remercie. Mes autres juges avaient tous sortis leurs gourdins des grands jours. Certes, ce n'est pas la passion qui me déplaît. J'admets très bien les gourmades littéraires. Seulement, ce qui me plonge dans une stupéfaction profonde, c'est la parfaite innocence de ces messieurs en face de mon œuvre et de ma personnalité. On les aurait placés en présence d'un Mohican ou d'un Lapon, apportant de son pays quelque joujou barbare, qu'ils n'auraient pas ouvert des yeux plus ignorants, ni émis sur le mécanisme du joujou des jugements plus extraordinaires. Pas un d'eux n'a paru se douter un instant que j'avais fait, dans *les Héritiers Rabourdin*, une tentative dramatique d'un genre particulier. Ils n'ont pas même essayé de se rendre compte pourquoi ma pièce est ce qu'elle est, et non ce qu'ils voudraient qu'elle fût. Le comble est qu'ils sont allés jusqu'à découvrir que j'avais imité tout le monde. Là seulement ils se sont arrêtés, sans se demander quelles raisons avaient pu m'entêter dans le parti-pris d'imiter tout le monde. M'ont-ils cru réellement assez naïf et assez ignare pour ne pas savoir quel sujet je choisissais? Ai-je l'habitude de détrousser mes confrères? Ne me connaît-on pas, suis-je un débutant d'hier, et la franchise de mes emprunts à Molière et à un autre poète comique, que je nommerai plus loin, ne devait-elle pas mettre la critique sur ses gardes? La pièce est telle que je l'ai voulue, qu'on en soit certain. Œuvre bonne ou mauvaise, peu importe; mais œuvre raisonnée, avant tout.

Puisque la critique a, volontairement ou non, passé à côté des *Héritiers Rabourdin*, sans discuter le point de vue auquel je m'étais placé, je suis réduit à expliquer ici ce que j'ai entendu faire. Certes, j'aurais beau jeu, si je voulais simplement me défendre d'avoir pris pour sujet l'éternelle cupidité humaine, la comédie d'un groupe d'héritiers attendant l'ouverture d'un testament. Dans toutes les littératures, à toutes les époques, chez tous les auteurs comiques, cette comédie a été écrite, est écrite et sera écrite. Je n'ai fait que continuer une tradition que bien d'autres continueront après moi. Le drame de l'adultère n'est-il pas autrement usé, et n'y a-t-il pas des écrivains qui ne vivent absolument que sur ce drame, étudié dans toutes ses données, sans qu'on songe à leur reprocher leur pauvreté d'invention?

Mais je n'ai aucun besoin de cet argument. J'avoue que mon intention très arrêtée a été d'écrire un pastiche; j'entends un pastiche particulier, et fait dans un certain but d'expérience. J'ai voulu, en un mot, remonter aux sources de notre théâtre, ressusciter la vieille farce littéraire, telle que nos auteurs du XVIIe siècle l'ont empruntée aux Italiens. Afin que nul n'en ignore, j'ai pris à Molière des tournures de phrases, des coupes de scènes. Je me suis surveillé à chaque ligne pour que ma pièce restât simple, primitive, naïve même, si l'on veut. Une intrigue ténue comme un fil, pas un seul des coups de scène à la mode de nos jours, des peintures de caractères, une situation se développant avec ses péripéties jusqu'au dénouement, et ce dénouement amené par la logique même des faits sans expédients d'aucune sorte. Le seul rajeunissement que je me sois permis a été d'habiller les personnages comme nous et de les mettre dans notre milieu. J'ai entendu faire du réel contemporain avec le réel humain qui est de tous les temps.

J'insiste sur ce point de départ. Il n'est pas une scène dans la pièce, je le répète, qui n'aurait dû ouvrir les yeux de la critique et lui inspirer le soupçon qu'elle avait devant elle une protestation contre la façon dont nos auteurs comiques gaspillent l'héritage de Molière. Qu'a-t-on fait de ce beau rire, si simple, si profond dans sa franchise, de ce rire vivant où il y a des sanglots? Nous avons, à cette heure, la comédie d'intrigue, un jeu de patience, un joujou donné au public. Elle règne comme type parfait, elle a imposé un code dramatique d'après lequel tout devient longueur. Vous posez un personnage, longueur; vous cédez à une fantaisie littéraire, longueur. Et le pis est qu'elle a habitué le public à de telles histoires compliquées, que le public s'ennuie, en effet, lorsqu'on ne complique pas assez les histoires. Aujourd'hui, on conseillerait certainement à Molière de mettre *le Misanthrope* en un acte. Nous avons encore la comédie sentimentale, une larme niaise entre deux [illegible] de vaudeville, un genre bâtard qui fait la joie des âmes sensibles. Mais nous avons [illegible] la comédie à idées, le sermon mis au théâtre, l'art dramatique consacré à l'amélioration de l'espèce. C'est là le triomphe de l'époque. Nos auteurs ont abandonné le côté [illegible] voir que le côté social. Ils étudient des cas sociaux particuliers, de façon [illegible] au bout de dix ans, sont démodées, incompréhensibles pour les nouveaux spectateurs. Ils se bornent à la petite guerre des préjugés du moment, ils ne tentent pas

l'absolu, ils ne cherchent que les vérités relatives sans éprouver le tourment de ces traits éternels de vérité qui éclatent chez les maîtres. Jamais les maîtres n'ont prêché, jamais ils n'ont voulu prouver quelque chose. Ils ont vécu, et cela suffit à faire de leurs œuvres d'éternelles leçons.

Voilà où en est l'héritage de Molière, et voilà pourquoi j'ai rêvé de remonter jusqu'à ce modèle glorieux. Je suis indigne, je le sais. Mon essai n'a, si l'on veut, que le mérite d'avoir été tenté. Il n'en méritait pas moins, je crois, l'estime de la critique. J'espérais un examen, sinon sympathique, du moins poli et sérieux. Et j'ai dit avec quelle brutalité la critique s'est jetée sur moi et sur ma pièce. Maintenant, on peut s'imaginer sans peine quelle a dû être ma stupeur.

D'ailleurs, plusieurs de mes amis eux-mêmes ont hésité à m'applaudir. Une farce ! j'avais écrit une farce ! Eh ! oui, une farce, pourquoi pas? Je ne me sens pas compromis, je vous jure. Les tréteaux sont plus larges et plus épiques que nos misérables scènes où la vie étouffe. Les tréteaux en plein air, les tréteaux sous le ciel, avec une farce franche, une farce violemment enluminée, une farce donnant un rire à la laide grimace humaine, se permettant tout, « blaguant » la mort ! Tel a été mon rêve. J'aurais voulu pour ma farce la place publique, une tente de toile, avec une grosse caisse et un trombone à la porte. Je la voyais jouée par des pitres, au milieu de culbutes, dans le tohu-bohu d'une foule se tenant le ventre. Alors on l'aurait comprise, peut-être; on ne m'aurait pas fait l'injure de la comparer à un vaudeville. La farce n'est-elle pas immense? Elle est la liberté illimitée de la satire. Sous le masque que le rire fend, on voit l'humanité pleurer. Aussi la farce a-t-elle toujours tenté les hommes aux fortes épaules : Aristophane, Shakspeare, Rabelais, Molière. Ceux-là sont des farceurs.

Je sais bien que notre temps sifflerait ces génies, s'ils se produisaient un beau soir sur une de nos scènes parisiennes. Que Molière donne demain *le Malade imaginaire* ou *Georges Dandin*, il sera conspué par la critique entière; on lui reprochera, dans le premier de ces chefs-d'œuvre, de n'avoir mis que des tisanes, et de n'avoir peint, dans le second, que des gredins et des gredines. Même dernièrement, à une reprise de *Georges Dandin*, le beau monde de la Comédie-Française a failli se révolter. Il faut tout le respect de la tradition pour imposer ce rire superbe qui n'a peur de rien. En province, on ne peut jouer Molière. Je connais des avoués et des huissiers de petite ville, qui, lorsqu'ils viennent l'été à Paris en villégiature, ont bien soin de consulter l'affiche, avant de mener leurs épouses à la Comédie-Française, afin que ces dames ne s'y rencontrent pas avec l'auteur de *Tartufe*. Molière reste suspect. Et ce qui m'exaspère, dans tout cela, c'est le respect hypocrite pour les maîtres. Oh ! les maîtres ! il n'y a que les maîtres ! imitez les maîtres ! Avisez-vous un jour d'écouter ce conseil-là, faites une tentative, et vous verrez de quelle façon on vous arrangera. La vérité est que les maîtres épouvantent. Un jeune homme arrive à Paris; il rêve la gloire d'auteur dramatique; il va frapper à la porte d'un de nos critiques les plus consciencieux; et il lui dit : « Je suis plein de bonne volonté. Indiquez-moi quel théâtre je dois étudier. Dès demain, je me mets au travail. » Vous croyez, peut-être, que notre critique répondra : « Etudiez le théâtre de Molière. » Ah bien ! oui. Il dira, avec la conviction de donner un conseil excellent et pratique : « Etudiez le théâtre de Scribe. » Voilà où nous en sommes.

Je ne voudrais pas mêler ma querelle personnelle aux réflexions que m'inspire l'état actuel de notre théâtre. Certes, je comprends à merveille qu'il faut des spectacles à la foule; je comprends également qu'il serait injuste de se montrer sévère à l'égard des hommes qui consentent à fabriquer au jour le jour les quelques douzaines de pièces dont Paris a besoin pour passer son hiver. Cela rentre dans ce qu'on appelle l'article de Paris. On taille, on colle, on coud, on vernit, et l'on a des babioles charmantes qui durent une saison. Pour confectionner ces pièces-là, un atelier est nécessaire. Il est indispensable d'avoir des patrons communs, de pénétrer le fin du métier, de savoir ce qui plaît aux clients. Dès lors, il y a tout un manuel à consulter. On doit connaître Scribe par cœur. Il vous enseignera dans quelle proportion l'amour doit entrer dans une comédie; ce qu'on peut y risquer de scélératesse; de quelle façon on escamote un dénouement et de quelle autre on modifie un personnage d'un seul coup de baguette. Il vous apprendra, en un mot, ce « métier » du théâtre que Molière ignorait, mais que la critique déclare aujourd'hui de toute nécessité, si l'on aspire à l'honneur de faire rire ou de faire pleurer ses contemporains. Tout cela est parfait, utile, je le veux bien. Le public, en effet, ne peut plus supporter que les pièces d'une digestion immédiate. Il repousse tout ce qui ne sort pas de l'atelier dont je parle plus haut. Mais il y a de braves garçons qui ne peuvent s'astreindre au travail en commun. Ceux-là ont la folie de rêver des œuvres personnelles; ils ne fabriquent pas pour une mode, ils tâchent de créer pour des siècles. Sans doute, leur présomption est grande; sans doute encore, ils n'arrivent

[illegible] Seulement je les estime dignes de respect, et je trouve odieuse la critique qui s'écrase de leur éclat et qui a le besoin mauvais de les envoyer au bagne de la littérature courante.

Je vois un peu le manque de logique, dans les reproches qu'on m'a faits, à propos des *Héritiers Rabourdin*. A entendre certains critiques, je suis un esprit détraqué qui n'accepte aucune règle; je rêve de mettre le feu aux œuvres de Scribe, je méprise ouvertement les conventions, je mûris je ne sais quel plan d'un théâtre abominable. Or, d'autres critiques m'ont accusé de m'enfoncer dans la convention jusqu'au cou, d'être en retard de deux cents ans sur le mouvement dramatique, d'avoir ressuscité une comédie mangée aux vers. Et ces derniers ont failli comprendre ce que j'ai voulu faire. Que conclure, en face de deux affirmations si opposées? D'abord, que les critiques ne sont pas toujours d'accord entre eux. Ensuite que, si je suis un révolutionnaire en présence des œuvres imbéciles, je m'incline avec le plus profond respect devant les œuvres des maîtres. J'aime les maîtres, comme il faut les aimer, pour leur vérité. Je les aime, jusqu'à vouloir qu'on remonte droit à eux, en passant par-dessus la tête des nains dont les cabrioles amusent la foule. En cette matière, je nie le relatif du talent, je n'accepte que l'absolu du génie.

Je n'écris point cette préface pour défendre mon œuvre. Si elle a quelque force en elle, elle se défendra toute seule, plus tard. Aussi ne chercherai-je pas à répondre point par point aux violences qu'elle a soulevées. Je n'ai qu'une préoccupation : examiner mon cas, afin d'en tirer une leçon, s'il est possible, pour les jeunes écrivains qui tenteraient comme moi la vérité au théâtre. Parmi les reproches qu'on m'a adressés, il en est trois qui suffiront à caractériser l'esprit général contre lequel je me suis heurté. Ces trois reproches sont ceux-ci: ma comédie manque de gaieté; on n'y rencontre aucun personnage sympathique; la situation reste la même pendant les trois actes. J'admets qu'il y ait là trois gros défauts, au point de vue dramatique moderne. Il est évident que si l'on compare la pièce, ainsi qu'on l'a fait, à certains vaudevilles contemporains, on la trouvera naïve, trop simple et trop rude à la fois. Mais je n'accepte pas cette comparaison. Mon but a été autre, je le répète cent fois encore. Je nie que dans Molière il y ait de la gaieté, j'entends de la gaieté telle qu'on en demande aujourd'hui. Dandin à genoux devant sa femme fait saigner le cœur; Arnolphe aux petits soins pour Agnès mouille les yeux de pitié; Alceste inquiète et Scapin donne peur. Sous le rire, il y a des gouffres. Je nie également que Molière se soit jamais inquiété de tempérer ses cruautés d'analyse, en peuplant ses pièces de personnages sympathiques; à part son éternel couple d'amoureux, qui est une concession à la mode du temps, tous les types qu'il a créés sont humains, c'est-à-dire plutôt mauvais que bons. Dans *l'Avare*, d'un bout à l'autre, on se trahit et on se vole. Dans *le Misanthrope*, tous les personnages sont fourbes, si bien qu'on dispute encore pour savoir où est le véritable honnête homme de la pièce. Je ne parle pas des farces, où il n'y a que des sots et des sacripants. Enfin, je nie que Molière ait jamais soupçonné le besoin de compliquer une comédie pour la rendre plus intéressante; son théâtre est d'une nudité magistrale; une intrigue unique s'y développe largement, logiquement, en épuisant le long du chemin toutes les vérités humaines qu'elle rencontre. Je sais bien que, de nos jours, les faiseurs de vaudevilles déclarent que Molière ne savait pas un mot de théâtre. On devrait pousser la franchise jusqu'au bout et confesser nettement que Molière attriste, effraye et ennuie. Ce serait la stricte vérité.

On dira que nous ne sommes plus au XVIIe siècle, que notre civilisation s'est compliquée, et que le théâtre, aujourd'hui, ne peut avoir la même formule qu'il y a deux cents ans. Cela est hors de doute. Il ne s'agit point d'un décalque. Il s'agit simplement de retourner à la source même du génie comique en France. Ce qu'il est bon de ressusciter, ce sont ces peintures larges de caractères, dans lesquelles les maîtres de notre scène ont mis l'intérêt dominant de leurs œuvres. Ayons leur beau dédain pour les histoires ingénieuses; tâchons de créer, comme eux, des hommes vivants, des types éternels de vérité. Et restons dans la réalité contemporaine, avec nos mœurs, nos vêtements, notre milieu. Il y a certainement là une formule à trouver. Ce serait, à mon avis, cette formule naturaliste que j'indiquais dans ma préface de *Thérèse Raquin*. Certes, le problème n'est point facile. C'est même parce que la formule m'échappe encore, que j'ai songé, en attendant, à tenter un décalque, *les Héritiers Rabourdin*, avec l'espoir que le commerce des maîtres me mettrait sur la voie du vrai. Pour moi, ma comédie n'est qu'une étude, une expérience. A part quelques bouts de scène, elle est en dehors de la formule que je cherche.

Maintenant, il est temps de dire où j'ai pris les *Héritiers Rabourdin*. La critique, qui connaît sur le bout du doigt les répertoires des petits théâtres, m'a jeté à la figure des poignées de vaudevilles. Elle en a exhumé de stupéfiants, dont j'ignorais jusqu'aux titres; je dois confesser que je suis d'une grosse ignorance en cette matière. J'ai tout simplement pris l'idée première de ma pièce dans *Volpone*, comédie de Ben Jonson, un contemporain

de Shakespeare. Pas un critique ne s'est avisé de cela. Il est vrai que la chose demandait quelque érudition, quelque souci des littératures étrangères. A présent que j'ai indiqué la source, je conseille aux critiques consciencieux de lire *Volpone*. Ils y verront ce que pouvait être une comédie au temps de la renaissance anglaise. Je ne connais pas de théâtre plus largement audacieux. C'est une crudité splendide, une violence continue dans le vrai, une rage admirable de satire. Imaginez la bête humaine lâchée, avec tous ses appétits. Et quand on songe au public qui applaudissait ce rire terrible ! Certes, il n'avait rien de commun, ni les nerfs, ni les muscles, avec nos petits bourgeois qui viennent, gantés de blanc, digérer à l'aise dans un fauteuil d'orchestre. Vous pensez bien que j'ai expurgé Ben Jonson. Ma comédie, pour laquelle on a épuisé les expressions de dégoût, est une berquinade à côté de *Volpone*. Il y a surtout, dans ce dernier, une scène belle jusqu'à l'épouvante, que je signale aux délicats : un des héritiers vient offrir au faux moribond sa femme, sa propre femme, les médecins ayant décidé qu'une jolie fille était nécessaire pour guérir le malade. Dans aucune littérature, on ne trouverait un pareil soufflet donné aux passions. Sans doute, il faut accepter les affinements de son époque; mais quel artiste n'a pas éprouvé un regret, au souvenir de ces beaux siècles libres et naïfs, qui ont vu croître toutes les floraisons hardies de l'esprit?

Il me reste à réclamer hautement mon titre de romancier. Quand la critique dramatique a dit d'un débutant : « C'est un romancier », elle a tout dit. Cette phrase, sous sa plume, signifie que les romanciers sont incapables d'écrire pour le théâtre. Je trouve le dédain de la critique singulier. Les romanciers ont fait la gloire littéraire de ce siècle. Lorsqu'un d'eux veut bien tenter de porter ses facultés au théâtre, la critique ne devrait avoir pour lui que des encouragements. Certes, si le théâtre, à notre époque, jetait un vif éclat; si les œuvres représentées étaient des chefs-d'œuvre; si les auteurs dramatiques donnaient à l'art qu'ils représentent tout le resplendissement désirable; enfin, s'il n'y avait pas place pour une renaissance, je comprendrais qu'on nous repoussât. Mais les planches sont vides, mais, quelles que soient nos chutes, elles n'égaleront jamais celles des hommes du métier ! Nous ne saurions faire tomber le théâtre plus bas qu'il ne l'est actuellement. Alors pourquoi ne pas autoriser tous nos essais? Ce que nous voulons, en somme, c'est l'art agrandi. Nous tâchons d'apporter un sang nouveau, une langue correcte, un souci de la vérité. Les romanciers, qui sont les princes littéraires de l'époque, honorent nos scènes encanaillées, lorsqu'ils daignent y mettre les pieds.

Je le répète, ma cause n'est pas isolée. J'ai plaidé ici pour tout un groupe d'écrivains. Je n'ai pas l'orgueil de croire que ma mince personnalité a suffi pour soulever tant de colères. Je suis un bouc émissaire, rien de plus. On a frappé en moi une formule plutôt qu'un homme. La critique voit grandir devant elle un groupe qui s'agite fort et qui finira par s'imposer. Elle ne veut pas de ce groupe, elle le nie; car, le jour où elle lui reconnaîtrait du talent, elle serait perdue. Il lui faudrait accepter l'idée de vérité qu'il apporte avec lui, ce qui la forcerait à changer son critérium. Ce n'est pas ma pièce, je le dis encore, qu'on a exécutée : c'est la formule naturaliste dont elle paraît procéder. Et je ne veux pour preuve du parti-pris de la critique, que sa mauvaise foi dans le compte rendu de la première représentation. Pas un critique n'a confessé que *les Héritiers Rabourdin* avaient été vigoureusement applaudis. A ce propos, je citerai un mot profond que me disait, à la sortie du théâtre, un illustre écrivain; il me serrait la main, il ajoutait pour tout compliment : « Demain, vous serez un grand romancier. » Le lendemain, en effet, des gens qui, depuis dix années, me refusent tout talent, exaltaient mes romans pour mieux assommer ma pièce. Je rapporterai ici un autre mot, terrible celui-là, prononcé par un romantique impénitent qui a entre les mains une feuille de grande publicité, dont il a fait une boutique politique et littéraire; il endoctrinait son critique dramatique, il me désignait à ses foudres, en répétant tranquillement, à haute voix, sans se gêner : « Il a trop de talent, il est dangereux; il faut l'enrayer. » Je n'ai rien mis dans ma pièce de plus abominablement cru, de plus sanglant contre la vilenie humaine.

D'ailleurs, qu'importait le succès? Jamais moins qu'aujourd'hui le succès n'a été une preuve du mérite des œuvres. Une seule chose m'a touché. Un dimanche soir, je suis allé me mettre au beau milieu de la salle, pleine du public illettré des jours de fête. Le quartier Saint-Jacques était là. Les trois actes n'ont été qu'un long éclat de rire. Chaque mot était souligné, rien n'échappait à ce grand enfant de public pour lequel la pièce, primitive et naïve de parti-pris, semblait avoir été faite. Les enluminures un peu fortes le ravissaient, la simplicité des moyens le mettait de plain-pied avec les personnages. Le dirai-je? j'ai goûté là le première heure d'orgueil de ma vie.

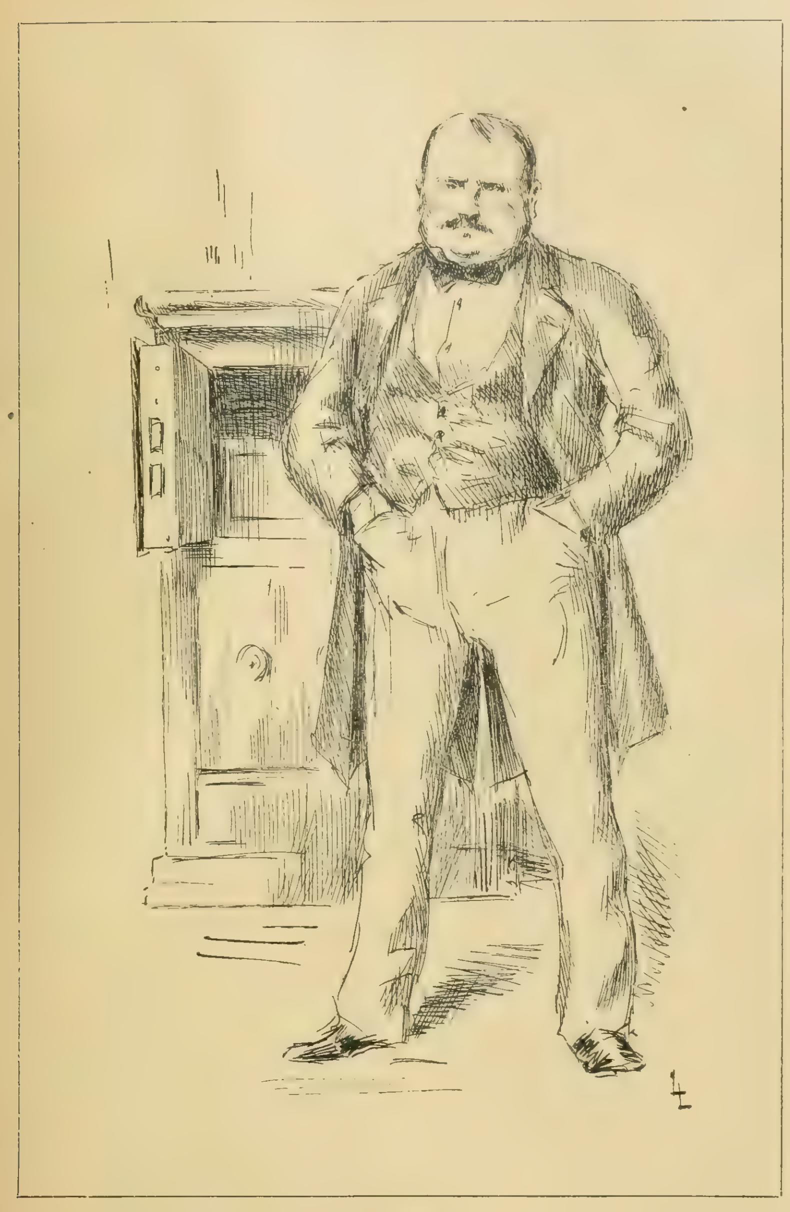
En finissant, je tiens à remercier M. Camille Weinschenk de sa courageuse hospitalité. Peu de directeurs auraient osé mettre ma pièce à la scène. Il fallait pour tenter l'aventure

un esprit littéraire, enclin aux batailles de l'esprit, très décidé à chercher et à trouver du nouveau. Je tiens également à remercier les artistes qui ont mis tout leur talent et toute leur bonne volonté à interpréter mon œuvre. Et j'ai surtout à dire un grand merci à mademoiselle Reynard, dont la belle humeur pleine de finesse a certainement sauvé les côtés périlleux de la pièce, le premier soir. Elle a su rendre le personnage de Charlotte avec une grâce infinie ; elle n'est pas l'effrontée Dorine classique, elle est l'enfant que j'ai rêvée, moitié paysanne, moitié demoiselle, d'une humeur espiègle, vive, légère, ailée. Quant à M. Mercier, il a interprété avec une bonhomie rusée d'un grand effet ce rôle difficile de Rabourdin, qui est tout de nuances ; son expérience de la scène et son autorité sur le public ont grandement contribué au succès.

Et voilà l'aventure terminée. Un auteur dramatique qui connaît bien son public, me disait : « Estimez-vous heureux que votre pièce soit allée jusqu'au bout. Il y a cinq ans, jamais le public n'aurait consenti à entendre tant de vérités à la fois. » Je m'estime donc très heureux, si j'ai réellement fait faire un progrès à la patience des spectateurs. Je n'ai plus qu'à répondre à un critique, tout sympathique d'ailleurs, qui, parlant de *Thérèse Raquin* et des *Héritiers Rabourdin*, concluait en disant que cette dernière pièce était un pas en arrière ; et je réponds qu'à mon âge, dans la période de travail où je suis, il n'y a point de pas en arrière ; il y a seulement des pas dans tous les sens, des pas tentés à droite, à gauche, partout où il peut être curieux d'aller.

Maintenant, je fais un gros paquet de tous les articles qui ont paru sur *les Héritiers Rabourdin*. Je noue le paquet avec une ficelle et je le monte à mon grenier. Je ne saurais tirer aucun profit de ce paquet d'injures. Plus tard, il pourra être curieux d'y opérer des fouilles. Pour le moment, il ne me reste qu'à me laver les mains. Je suis habitué à n'attendre aucune récompense immédiate de mes travaux. Depuis dix ans, je publie des romans que je lance derrière moi, sans écouter le bruit qu'ils font en tombant dans la foule. Quand il y en aura un tas, les passants seront bien forcés de s'arrêter. Aujourd'hui, je m'aperçois que le combat est le même au théâtre. Ma pièce est massacrée, niée, noyée au milieu du tapage de la critique courante. Peu importe. Je pousse mes verrous, je m'exile de nouveau dans le travail.

1er décembre 1874.



Rabourdin.

LES HÉRITIERS RABOURDIN

PERSONNAGES

RABOURDIN.	MM. MERCIER.
CHAPUZOT.	OLONA.
LE DOCTEUR MOURGUE.	JACQUIER.
DOMINIQUE	BOURGEOTTE.
ISAAC.	LECŒUR.
LEDOUX.	NUMAS.
CHARLOTTE.	Mmes CHARLOTTE REYNARD.
MADAME FIQUET.	BOVERY.
MADAME VAUSSARD.	V. AUBLANC.
EUGÉNIE.	JULIA CLERC.

La scène est à Senlis.

La mise en scène est prise de la salle. — Le premier personnage inscrit tient la gauche du spectateur.

ACTE PREMIER

Une salle à manger bourgeoise de petite ville. — Au fond, par une large porte vitrée, on aperçoit un jardin clos de murs. Dans le coin, à gauche, un poêle de faïence, à côté duquel se trouve un petit guéridon. Au milieu du panneau, à droite, un buffet à étagère. — A gauche, au second plan, une porte menant à la chambre à coucher de Rabourdin; au premier plan, un coffre-fort scellé au mur. — A droite, au second plan, une porte menant à la cuisine. — Une table ronde au milieu; un fauteuil devant la table, faisant face au public; une chaise à gauche; un canapé d'osier, garni de deux coussins de tapisserie, à droite; une petite jardinière montée sur un pied, près du coffre-fort; un baromètre pendu à côté du buffet, sur lequel se trouvent une cave à liqueurs, un plateau, une timbale, des tasses, etc.; plusieurs chaises, dont une marquetée, près du poêle; un coucou accroché au premier plan, à droite.

Dix heures du matin, au printemps.

SCÈNE PREMIÈRE

CHARLOTTE, RABOURDIN

RABOURDIN. — Alors, tu es sûre, Charlotte, la caisse est vide?

CHARLOTTE, *devant la caisse ouverte.* — Vide, mon parrain, tout à fait vide. (*Elle passe à droite, pendant que Rabourdin va regarder à son tour dans la caisse.*)

RABOURDIN. — C'est bien singulier.

CHARLOTTE. — Quoi? qu'il n'y ait plus d'argent?... (*Riant.*) Vous êtes drôle, mon parrain ! Il n'y en a pas souvent, de l'argent, dans la caisse. (*Ils descendent tous deux à l'avant-scène.*)

RABOURDIN. — Ne ris pas, Charlotte... Il faut absolument que je paye à ce juif d'Isaac son ancienne note, cette armoire Louis XIII qu'il m'a vendue.

CHARLOTTE. — Il attendra. Il n'a pas peur pour son argent, peut-être !... Si je voulais, quand je sors, je vous rapporterais tout Senlis dans mon panier. Eh oui ! vous êtes le père aux écus. Monsieur Rabourdin, l'ancien drapier de la place du Marché, à l'enseigne du Grand Saint-Martin; diantre ! il a dû se retirer avec dix mille francs de rentes... Les braves gens ! ils ne savent pas que la caisse est vide.

RABOURDIN, *effrayé, regardant derrière lui.* — Chut ! bavarde !... (*Confidentiellement.*) Mes neveux et mes nièces me paraissent moins tendres depuis quelques jours.

CHARLOTTE. — C'est grave.

RABOURDIN. — Ils me laisseraient crever comme un chien, vois-tu. Eux, que j'ai nourris

pendant dix ans, et [illegible] ont grugé jusqu'au dernier sou !

Charlotte. — Eh ! ils vous rendent, aujourd'hui. Vous serez bientôt quittes... Il faut être juste, mon parrain, vos héritiers sont gentils. Ils se disputent votre héritage à coups de cadeaux, gros et petits... Vous êtes comme un coq en pâte, dorloté, baisé, chatouillé, adoré.

Rabourdin. — Les gredins ! ils ont tout pris, et ils veulent le reste !... Si, au dernier écu, je n'avais joué l'avarice, je n'aurais pas eu d'eux un morceau de pain, ni un verre d'eau... Ah ! s'ils se doutaient ! plus de petits plats, ma pauvre Charlotte, plus de cajoleries, plus de vieillesse heureuse ! Je serais « ce vieux filou de Rabourdin ».

Charlotte. — Il faut trouver l'argent du brocanteur, alors.

Rabourdin. — Trouver l'argent ! tu ne doutes de rien, toi ! Où diable veux-tu que je le trouve?... Si j'emprunte, tout Senlis le saura. Ma pauvre maison croule déjà sous les hypothèques.

Charlotte. — Eh ! vos héritiers sont là.

Rabourdin. — Hein ! tu crois que je pourrais... Ils ont beaucoup donné, dans ces derniers temps... Enfin, voyons toujours où nous en sommes. Prends le registre... (*Charlotte passe à gauche et va chercher un registre, dans la caisse, pendant que Rabourdin remonte s'asseoir devant la table, sur le fauteuil qu'il a tiré à lui.*) Peut-être qu'en demandant vingt francs à l'un, vingt francs à l'autre... Le tout est de ne pas les égorger.

Charlotte, *apportant la chaise placée à gauche, sur laquelle elle s'asseoit, en face de Rabourdin.* — Ce que vous avez reçu depuis le premier du mois, n'est-ce pas, mon parrain?

Rabourdin. — Oui.

Charlotte, *ouvrant le registre, sur la table.* — Voyons... (*Lisant.*) « Boucharain, le 2, un petit « ballot contenant douze paires de chaussettes, « six pains de savon, une paire de rasoirs, quatre « foulards et trois mètres de drap pour faire une « redingote. »

Rabourdin. — Bien, bien... Rien n'est précieux comme ces commissionnaires en marchandises... Mais je le ménage celui-là. Continue.

Charlotte, *lisant.* — « Veuve Guérard, le 7, un gigot. »

Rabourdin. — Ensuite.

Charlotte. — Ensuite, rien !

Rabourdin, *se levant.* — Comment, rien ! Est-ce que ma nièce Guérard se moque du monde? Un gigot, le 7, et nous sommes au 18 ! A ce prix-là, j'aurai des nièces tant que je voudrai... Etre une nièce Rabourdin, mais cela pose tout de suite une femme dans Senlis ! C'est cent mille francs d'espérances sur la planche.

Charlotte, *continuant.* — « Lehudier, le 9... »

Rabourdin, *l'interrompant.* — Non, saute les fournisseurs, arrive aux héritiers sérieux, à ceux que je vois tous les jours. (*Il va s'asseoir sur le canapé.*)

Charlotte, *lisant.* — « Le docteur Mourgue... »

Rabourdin, *l'interrompant.* — Ce bon docteur ! Voilà un homme qui entend les malades ! Et qu'a-t-il donné !

Charlotte. — Trois pots de confitures, le 7, et deux litres de sirop, le 13.

Rabourdin. — Eh bien, mais c'est gentil, c'est convenable, n'est-ce pas, Charlotte? Il n'est pas de la famille, on ne peut exiger davantage.

Charlotte, *continuant.* — « Chapuzot... » (*S'interrompant.*) Votre ancien associé; il n'est pas de la famille non plus, celui-là.

Rabourdin, *baissant la voix, d'un air effrayé.* — Oh ! celui-là... Un cadavre qui tousse à rendre l'âme, qui a toutes sortes de maux incurables... Chapuzot a quatre-vingts ans. Je n'en ai que soixante, Dieu merci ! Et il veut ma maison; il y a trente ans qu'il attend ma maison.

Charlotte. — Il a donné une haie de framboisiers pour le jardin, trois poiriers, des plants de fleurs et de légumes.

Rabourdin. — Parbleu ! il arrange son jardin, il se croit déjà chez lui.

Charlotte, *lisant.* — « Madame Vaussard... »

Rabourdin. — Ah ! ma bonne Olympe... Qu'a-t-elle donné?

Charlotte, *lisant.* — « Le 5, un rond de serviette en argent; le 15, une timbale. »

Rabourdin. — C'est juste, j'avais oublié la timbale... Je joue de malheur... Cette chère Olympe dépense gros en chiffons. Impossible de rien demander au mari, un grand bêta d'architecte qui se tue au travail et qui n'a jamais un sou... Autrefois, je leur ai prêté des sommes énormes.

Charlotte. — Reste madame Fiquet qui a donné deux cents francs, le 6.

Rabourdin, *se levant.* — Cette pauvre Lisbeth ! elle seule sait trouver de l'argent.

Charlotte, *se levant.* — Bon, la veuve d'un huissier ! Elle vous en a mangé aussi de beaux billets de mille francs, celle-là.

Rabourdin. — Elle veut trop entreprendre à la fois. Mais c'est une femme d'expédient, qui ferait pousser des pièces de cent sous sur les pavés... Et c'est tout, Charlotte? Pas un neveu, pas une nièce, dans un coin?

Charlotte, *qui a pris le registre sur la table.* — Il n'y a plus que M. Ledoux, ce jeune homme qui doit épouser votre petite nièce Eugénie. (*Montrant le registre à Rabourdin.*) Ledoux... un bouquet... un bouquet... et un bouquet.

Rabourdin. — Oui, des bouquets, toujours des bouquets ! (*Il passe à gauche.*) Alors, personne ! Que faire, mon Dieu ! Isaac va venir justement à l'heure du déjeuner, lorsqu'ils seront tous là. Je suis un homme ruiné, s'ils ont le moindre soupçon.

Charlotte. — Ne vous tourmentez pas ainsi. Combien vous faut-il?

Rabourdin. — Deux cent soixante-douze francs.

Charlotte. — Eh bien ! prenez cet argent sur les trois mille francs que ma tante vous a confiés.

Rabourdin, *inquiet.* — Sur ta dot ! Jamais, jamais ! J'aimerais mieux gratter la terre avec mes ongles.

Charlotte. — Comme vous vous défendez ! Hein ! pas de bêtises, n'est-ce pas, mon parrain?

Rabourdin, *avec un rire forcé.* — Tu me fais rire... Les titres sont dans un petit coin. Veux-tu les voir?... Non, n'insiste pas, c'est inutile. Cet argent est sacré... Bast ! je trouverai... Est-ce que le déjeuner n'est pas prêt?

CHARLOTTE. — Si, je vais mettre la table. (*Elle monte prendre dans le buffet une nappe, qu'elle met sur la table.*)

RABOURDIN, *allant regarder l'heure au coucou, à droite.* — Bientôt deux heures. Ils vont arriver... (*Il se retourne et aperçoit la caisse.*) Diantre ! c'est imprudent de laisser la caisse ouverte. (*Il prend en passant le registre sur la table; il le cache au fond de la caisse, qu'il referme, et dont il glisse la clef dans la poche de son gilet; puis il redescend à l'avant-scène.*) Deux cent soixante-douze francs. Ce sera dur, Je vais passer ma robe de chambre jaune; elle me donne une mine de déterré... (*Il se dirige vers la porte de sa chambre et revient vers Charlotte.*) Est-ce que j'ai bonne mine, ce matin?

CHARLOTTE. — Une mine superbe.

RABOURDIN. — Tant pis !... Et les yeux?

CHARLOTTE. — Excellents, les yeux ! Ils rient et flambent comme braise.

RABOURDIN. — Tant pis, tant pis !... Alors, je n'ai pas l'air d'un homme à l'agonie?

CHARLOTTE. — Vous !... On ne vous donnerait pas vingt ans.

RABOURDIN. — C'est épouvantable. Tu me nourris trop bien, Charlotte. Je rajeunis, je me mets sur la paille... Et j'ai faim, je suis capable de manger comme un ogre devant eux !... Je n'aurai rien pas un sou, pas un sou ! (*Il sort par la porte de gauche. Charlotte remet le fauteuil en place et reporte la chaise à gauche. Dominique est entré doucement. Il tient un petit paquet au bout d'un bâton, qu'il laisse tomber derrière le canapé. Au bruit, Charlotte se retourne et se jette dans ses bras.*)

SCÈNE II

CHARLOTTE, DOMINIQUE

CHARLOTTE, *poussant un cri étouffé.* — Dominique !... (*Ils s'embrassent.*) Toi, à Senlis !

DOMINIQUE, *lui tenant les mains.* — Hein ! c'est une fière surprise ! Je n'ai pas voulu t'écrire... (*Ils se séparent et se regardent émerveillés.*) Comme te voilà belle, et grande, et forte !

CHARLOTTE. — Comme te voilà beau, et grand, et fort !

DOMINIQUE. — Cinq ans sans nous voir. Je pensais à toi.

CHARLOTTE. — Oui, cinq ans. Moi, je t'attendais.

DOMINIQUE. — Va, c'est fini. Je suis un homme, maintenant. J'ai dit là-bas que je rentrais au pays. Et je viens te chercher, ma chère femme. (*Il lui a donné le bras, ils vont lentement à droite, et reviennent au milieu de la scène pendant que Charlotte parle.*)

CHARLOTTE. — Mon cher mari... Tu te souviens du moulin de ma tante Nanon... La bonne vieille, Dieu ait son âme !... Quand je descendais toute blanche de farine, je te trouvais au bord de l'écluse. Tu faisais une lieue pour venir m'aider à dénicher des nids de pies. Ah ! ces gueuses de pies ! Elles étaient tout en haut des peupliers. J'attachais mes jupes avec des ficelles pour monter. Je n'avais pas peur, je montais aussi haut que toi; et, d'un arbre à l'autre, nous nous disions bonjour, en plein ciel... En bas, au fond du grand trou, le moulin faisait tic-tac.

DOMINIQUE, *lui embrassant la main.* — Oui, je me souviens, je me souviens.

CHARLOTTE. — Et le jour où nous avons emmené la Noiraude, la jument du moulin. Nous sommes allés sur la grand'route, tout loin. A la montée, tu te rappelles, quand tu m'as laissée seule sur la Noiraude, voilà que je lui donne des coups de talon dans le ventre et qu'elle part comme une dératée. Tu criais, tu avais peur qu'elle ne me jetât au fossé. Et ça me faisait tant rire, que j'avais pris la jument par le cou, pour rire à mon aise... Il était nuit, quand nous avons entendu, au bout des herbages, le tic-tac du moulin... (*Dominique, qui l'a prise dans ses bras, lui baise le cou.*) Tu te souviens, tu te souviens !

DOMINIQUE. — Oui, tu étais un garnement... La tante Nanon criait : « C'est un garçon, cette fille-là ! » Et moi, je t'aimais, parce que tu grimpais aux arbres et que tu n'avais pas peur de la Noiraude... Tu es une femme gaillarde, à présent.

CHARLOTTE. — Tu n'as pas l'air peureux non plus, toi.

DOMINIQUE. — Et savante, avec cela ! Tu me jetais des pierres, lorsque je voulais te faire manquer l'école. Si tu avais voulu devenir une demoiselle, tu serais devenue une demoiselle, tout comme une autre.

CHARLOTTE. — Ça m'aurait ennuyée, bien sûr... J'aime mieux être ta femme. C'est juré, d'abord.

DOMINIQUE. — Oui, c'est juré. Nous avons juré ça, un matin, par un beau soleil, derrière une haie... Quand tu voudras, maintenant?

CHARLOTTE. — Eh ! tout de suite, dès que le curé pourra... La tante Nanon m'a laissé trois mille francs en mourant. Je vais redemander ma dot à mon parrain, et nous nous marierons.

DOMINIQUE. — Trois mille francs ! Tu es riche, toi, Charlotte... Je revenais tout fier. Mais je n'ose plus te dire...

CHARLOTTE. — Quoi donc?

DOMINIQUE. — J'ai fait des économies... Trois cents francs, trois pauvres cents francs amassés sou à sou. Je les ai là, dans ma poche.

CHARLOTTE. — Mon cher Dominique ! Ce sera pour la chaîne et pour l'alliance... Mon Dieu qu'il fait beau aujourd'hui, et que la vie est bonne !... (*Elle lui prend le bras.*) Ecoute, voici ce que j'ai rêvé. Je crois que le moulin de la tante Nanon est à louer. Lorsque nous serons mariés, nous irons voir, nous mettrons notre argent là, et je serai heureuse d'être meunière, d'être toute blanche de farine, comme au temps où je te retrouvais, près de l'écluse. Nous aurons une jument, nos galopins dénicheront des nids de pies. Veux-tu? Nous nous aimerons toujours, toujours, au tic-tac du moulin.

DOMINIQUE, *l'embrassant de nouveau sur le cou.* — Si je veux !

CHARLOTTE, *lui échappant et remontant vers le buffet.* — Finis donc, tu m'empêches de mettre la table... Les nièces de mon parrain vont arriver.

DOMINIQUE. — Je reste, tant pis !

CHARLOTTE, *redescendant avec une assiette qu'elle essuie.* — C'est que ces commères bavarderont. J'aurais voulu ne dire qui tu es que plus

tard, lorsque les choses seront terminées... (*Elle pose l'assiette sur la table.*) Il y a un moyen. Ecoute. Quand ils seront tous là, tu arriveras carrément, et tu diras à mon parrain, qui ne t'a [illegible].

DOMINIQUE. — Mais il n'est pas mon oncle.

CHARLOTTE. — Ça ne fait rien.

DOMINIQUE. — Il me demandera d'où je sors, quel est mon père, ce que je viens faire à Senlis.

CHARLOTTE. — S'il te demande cela, tu répondras ce que tu voudras, ce qui te passera par la tête.

DOMINIQUE. — Et cette histoire suffira?

CHARLOTTE. — Parfaitement... Vite, va-t'en par la cuisine, et reviens dans quelques minutes. Voici la clique, (*Elle le fait passer par la porte de droite et continue de mettre la table. Les héritiers arrivent successivement.*)

SCÈNE III

CHARLOTTE, CHAPUZOT, LE DOCTEUR MOURGUE, PUIS MADAME VAUSSARD, MADAME FIQUET, EUGÉNIE, LEDOUX.

CHAPUZOT, *entrant au bras du docteur et descendant à droite.* — Vous dites, docteur, que la variole fait beaucoup de victimes dans Senlis?

MOURGUE. — Sur trente malades, j'en ai une vingtaine atteints par le fléau.

CHAPUZOT. — C'est un joli chiffre... Et les décès, dans quelle proportion?

MOURGUE. — Mais quinze sur vingt, à peu près... Est-ce que vous êtes vacciné, Chapuzot?

CHAPUZOT. — Moi, non. Je n'ai pas besoin de ça... On a voulu me vacciner. Ça n'a pas pris. Je suis trop fort. (*Il est pris d'un accès de toux qui le renverse sur un canapé.*)

MOURGUE. — Vous avez tort de négliger cette toux-là.

CHAPUZOT, *se relevant, furieux.* — Je ne tousse pas. J'ai quelque chose dans la gorge... Je n'ai jamais avalé une drogue de ma vie, docteur, tel que vous me voyez. Et solide ! Je vous enterrerai tous... Eh ! Eh ! (*Il passe à gauche.*) J'en ai déjà vu partir pas mal. Senlis se nettoie.

MOURGUE. — Bah ! vous mourrez comme les autres, mon ami. On meurt pour un rien, sans y penser.

CHAPUZOT, *baissant la voix et montrant la porte à gauche.* — Chut ! Si ce pauvre Rabourdin vous entendait !

CHARLOTTE. — La nuit a été mauvaise... Il s'est levé tard, il s'habille. (*Elle entre dans la chambre de Rabourdin.*)

CHAPUZOT. — Mauvais symptômes, à son âge, lorsqu'on se lève tard. Enfin, il faut nous faire [illegible]... (*Il s'assoit sur la chaise à gauche.*) Il serait beaucoup plus heureux, s'il était mort.

MOURGUE, *qui est remonté au fond, près de la porte, pour poser son chapeau sur une chaise.* — Eh ! c'est la belle madame Vaussard.

MADAME VAUSSARD, *entrant.* — Toujours galant, docteur. (*Elle ôte son chapeau qu'elle accroche près du poêle.*)

[illegible] vous, madame, toujours jeune, toujours superbe, la reine de Senlis ! (*Il lui baise la main.*) Et cet excellent monsieur Vaussard?

MADAME VAUSSARD. — Merci, il est à la maison, il travaille... (*Elle descend.*) Je vous annonce ma cousine Fiquet et son pensionnat.

MOURGUE. — Comment, son pensionnat?

MADAME VAUSSARD, *riant, passant à droite.* — Oui, sa fille Eugénie et le jeune Ledoux. (*Le docteur va s'asseoir sur un canapé, tire un journal et le lit attentivement.*)

MADAME FIQUET (1), *entrant vivement, un panier au bras, ôtant son châle et son chapeau, qu'elle pose sur une chaise, près du buffet.* — Eh bien ! et notre oncle, il n'est pas encore à table?

CHAPUZOT. — Mais il paraît que Rabourdin n'a pas fermé l'œil de la nuit.

MADAME FIQUET, *descendant.* — C'est que la goutte l'aura travaillé. (*Posant son panier sur la table et allant à madame Vaussard.*) Bonjour, ma cousine, je vous demande pardon. Je suis tout émotionnée. Je cours depuis ce matin pour une de mes amies ; un procès en séparation, dont je m'occupe un peu ; la pauvre femme n'a pas la tête à elle. J'ai les pièces dans mon panier... Tiens, vous avez là une jolie robe, ma cousine. Combien avez-vous payé ça?

MADAME VAUSSARD. — L'étoffe, je ne sais pas au juste.

MADAME FIQUET. — J'aurais été curieuse de comparer. J'ai là des échantillons. (*Elle montre son panier.*) Ça vient d'une faillite. Je place des coupons, par complaisance. *Elle va s'asseoir sur le fauteuil, derrière la table.*) Ah ! mes bons amis, si vous saviez, que de peine pour mener à bien la moindre petite affaire !

MADAME VAUSSARD, *s'asseyant sur une chaise, près du canapé.* — Et n'aurai-je pas le plaisir d'embrasser notre chère Eugénie?

MADAME FIQUET, *surprise.* — Hein ! Eugénie?

CHAPUZOT. — Oui, votre fille, je la croyais avec vous.

MADAME FIQUET. — Ma fille... C'est vrai, elle était avec moi... (*Se levant et appelant.*) Minette ! Minette !

EUGÉNIE, *entrant avec Ledoux.* — Nous voici, maman. Nous étions sous le berceau, au frais. Bonjour, ma tante. (*Elle descend embrasser madame Vaussard qui s'est levée.*)

CHAPUZOT (2), *à Ledoux qui est venu lui donner une poignée de main.* — Ah ! la jeunesse !... Ménagez-vous

LEDOUX. — Je me porte bien, je vous assure.

CHAPUZOT. — On ne sait pas, on ne sait pas.

MADAME FIQUET. — Allons, mes enfants, retournez au jardin. Faites des bouquets pour votre oncle. (*Eugénie et Ledoux sortent. Madame Fiquet et madame Vaussard s'asseoient de nouveau, l'une sur le fauteuil, l'autre sur la chaise.*)

SCÈNE IV

MADAME FIQUET, MADAME VAUSSARD, MOURGUE

MOURGUE, *toujours assis sur le canapé, lisant son journal.* — Tiens, l'ottoman est en baisse d'un franc.

(1) Chapuzot, madame Fiquet, madame Vaussard, Mourgue.

(2) Chapuzot, Ledoux, madame Fiquet, Eugénie, madame Vaussard, Mourgue.

Madame Fiquet. — Je crois que notre oncle a de l'argent dans ces fonds-là.

Madame Vaussard. — Monsieur Chapuzot, savez-vous si notre oncle a de l'ottoman?

Chapuzot. — Oui, il doit en avoir... (*Il se lève et prend le milieu.*) Rabourdin n'a jamais eu de flair pour ses placements. Il n'est pas fort. (*Les deux femmes se sont levées, prises d'inquiétude.*)

Madame Vaussard (1). — Il a fait une jolie fortune, pourtant.

Chapuzot. — Sans doute, je ne dis pas.

Madame Vaussard. — Une des belles fortunes de Senlis.

Chapuzot. — Oui, oui.

Madame Fiquet. — Pourquoi branlez-vous la tête? Expliquez-vous? Alors, il est ruiné?

Chapuzot. — Eh ! non ; il n'est pas fort, voilà tout ! Je dis qu'il n'est pas fort !... Quand nous étions associés, ça me faisait hausser les épaules. La maison aurait été propre sans moi. Pas deux sous d'affaires. J'ai tout gagné. Allez, Rabourdin me doit un beau cierge... (*Il remonte et passe à gauche.*) Tenez, c'est comme cette caisse. Eh bien ! elle n'est pas à sa place. il ne l'a gardée et mise là que pour me vexer.

Madame Vaussard, *s'approchant.* — Elle est respectable, cette caisse.

Madame Fiquet, *examinant la serrure.* — Un bon système.

Madame Vaussard. *riant,* — Que peut-il y avoir là-dedans?... Tout en pièces de cent sous, je parie. (*Elle remonte et va s'asseoir sur le fauteuil.*)

Madame Fiquet. — Bah ! notre oncle a raison d'aimer l'argent, et la caisse est bien là. (*Elle lui donne de petites tapes.*) C'est une bonne caisse, une caisse heureuse, une caisse fidèle.

Chapuzot, *qui est resté au fond, ricanant, marchant à petits pas.* — Pour le plaisir que Rabourdin tirera de son argent maintenant... N'est-ce pas, docteur?

Mourgue, *sans lever les yeux de son journal.* — Certes.

Madame Fiquet. — Je craignais quelque perte qui l'aurait affecté... (*Elle vient fouiller dans son panier, y prend un petit paquet, puis se dirige vers la cuisine.*) Ah ! j'oubliais, j'ai apporté pour lui une semoule digestive. Je vais lui en préparer un potage. Elle est très rafraîchissante et d'un goût exquis... (*Sur le seuil de la porte, se retournant.*) Vous devriez en manger une assiettée chaque matin, ma cousine, vous qui tenez à avoir le teint clair.

SCÈNE V

CHAPUZOT, MADAME VAUSSARD, MOURGUE

Madame Vaussard, *se levant brusquement et regardant sortir madame Fiquet.* — L'intrigante !... Elle finira par laver la vaisselle, ici !

Chapuzot, *toujours dans le fond, furetant.* — Eh ! eh !

Madame Vaussard, *passant à droite.* — Elle étoufferait notre oncle, si elle pouvait, avec sa semoule. D'ailleurs, le laitage ne vaut rien pour les vieillards. N'est-ce pas, docteur?

Mourgue, *lisant toujours le journal.* — Certainement.

Madame Vaussard, *revenant à gauche.* — Une femme de rien, qui vit d'on ne sait quoi ! Toujours en robe fripée; pas peignée, à peine débarbouillée.

Chapuzot (1), *qui est descendu près de la table, à droite.* — Cette brave dame, elle a un panier inépuisable. (*Soulevant le panier.*) Diable ! il n'est pas léger. (*Fouillant dans le panier.*) Des pots de pommade, des protêts, des billets échus, des échantillons de vins...

Madame Vaussard, *fouillant à son tour.* — Des photographies, un prospectus de dentiste, un paquet de vieilles dentelles, des lettres ficelées avec une faveur rose, une adresse de sage-femme, un bracelet en or...

Chapuzot, *continuant.* — Et le spécimen du corset en caoutchouc dont elle parle depuis huit jours... Elle peut ouvrir un bazar. (*Il passe à gauche.*)

Madame Vaussard (2). — C'est une honte ! Si l'on voulait parler. (*A Chapuzot.*) Enfin, c'est elle qui a fâché le percepteur avec sa femme. (*A Mourgue.*) C'est encore elle qui a marié cette pauvre mademoiselle Reverchon avec ce brutal de pharmacien qu'elle a été obligée de quitter il y a huit jours. (*Entrent Chapuzot et Mourgue.*) Elle bouleverserait Senlis, si on la laissait faire... Il n'est pas possible que notre oncle avantage cette malheureuse, malgré la bassesse de ses cajoleries.

Chapuzot. — Moi, je crois, au contraire, qu'il lui laissera tout... Elle compte bien là-dessus pour marier sa fille. La petite est très recherchée.

Madame Vaussard. — Allons donc ! jamais notre oncle ne sera assez fou... N'est-ce pas, docteur?

Mourgue, *lisant toujours le journal.* — Sans doute. (*Chapuzot retourne en ricanant s'asseoir sur la chaise, à gauche.*)

Madame Vaussard. — Ah ! tout le monde n'est pas comme moi ! Je suis bien trop fière. Je tiens mon rang. Ce n'est pas moi qu'on verra jamais à genoux. J'aimerais mieux ne pas avoir le moindre souvenir de mon oncle, que de m'abaisser à un de ces petits services intéressés qui dégradent la main qui les rend.

Madame Fiquet, *rentrant et prenant une assiette dans le buffet.* — Maintenant, je vais cueillir des fraises.

Madame Vaussard, *montant brusquement et lui arrachant l'assiette.* — Laissez ! je vais les cueillir, les fraises ! (*Elle sort par le fond.*)

SCÈNE VI

CHAPUZOT, MADAME FIQUET, MOURGUE

Madame Fiquet, *stupéfaite, suivant des yeux madame Vaussard.* — Hein ! Que lui prend-il?... Je les cueille aussi bien qu'elle, les fraises !... L'intrigante ! (*Elle descend.*)

(1) Madame Fiquet, Chapuzot, madame Vaussard, Mourgue

(1) Madame Vaussard, Chapuzot, Mourgue.
(2) Chapuzot, madame Vaussard, Mourgue.

[illegible] — Dame ! elle se rend [illegible].

M[illegible] F[illegible]. — Une femme comme il faut qui en fait voir de toutes les couleurs à son grand innocent de mari !... La belle madame Vaussard ! Elle a trente-cinq ans, et elle est mûre comme une poire tombée.

C[illegible]zot, *se levant et venant à elle.* — Non, soyez juste, elle est encore très bien et faite pour donner beaucoup d'agrément à un homme.

Madame Fiquet. — A un homme ! Dites donc à une ville entière. C'est connu. Elle a des jeunes gens dans toutes ses armoires... Je vous dis qu'elle porte des faux cheveux et qu'elle se peint la figure !... N'est-ce pas, docteur, qu'elle se peint la figure.

Mourgue, *lisant toujours le journal.* — Oui, oui, elle se peint la figure.

Madame Fiquet. — Et vous lui indiquez des huiles et des onguents?

Mourgue. — Parfaitement, des huiles, des onguents.

Madame Fiquet. — D'ailleurs, avec des toilettes comme elle en porte, on a toujours l'air de quelque chose. Elles lui coûtent bon, ses toilettes... Tant mieux ! tant mieux ! Nous verrons sur quoi la belle madame Vaussard finira... Ah ! madame donne des dîners, mange aussi bien que le sous-préfet, promène chaque semaine une robe neuve, offre du thé aux jolis jeunes gens ! C'est parfait ! Elle n'aura pas toujours du pain à manger.

Chapuzot. — A moins que Rabourdin ne lui laisse sa fortune.

Madame Fiquet. — Vous voulez rire !

Chapuzot. — Dame ! Ses créanciers patientent. Elle a du crédit. Il lui suffit de parler de son oncle pour trouver des prêteurs.

Madame Fiquet. — C'est cela, de l'escroquerie pure !... Elle a je ne sais quels tripotages avec cet usurier d'Isaac, ce brocanteur qui prête à la petite semaine, et qui bat la contrée pour acheter toutes les vieilleries... Allez, allez, la belle madame Vaussard ne m'inquiète guère.

Chapuzot. — Comme vous voudrez... Du moment que vous ne voulez pas voir clair.

Madame Fiquet. — Vous savez donc quelque chose?

Chapuzot. — Eh ! vous ne devinez pas qu'elle veut empêcher le mariage de votre fille avec M. Ledoux... Elle était au mieux avec M. Ledoux, l'hiver dernier. Elle le nourrissait de petits fours, dans son cabinet de toilette.

Madame Fiquet. — Si cela était vrai !

Chapuzot, *remontant.* — Tellement vrai, qu'elle est là-bas, en train de cueillir des fraises avec le jeune homme.

Madame Fiquet, *remontant.* — Merci, monsieur Chapuzot. Prendre M. Ledoux à ma pauvre Minette !... (*Regardant dans le jardin.*) Je crois qu'elle lui fait embrasser sa main. Attendez, je vais les guetter par la fenêtre de la cuisine. (*Elle sort vivement par la droite.*)

SCÈNE VII

CHAPUZOT, MOURGUE

Mourgue, *à Chapuzot qui rit en se rasseyant sur la chaise, à gauche.* — Vous finirez par les faire prendre aux cheveux. (*Il plie son journal et se lève.*)

Chapuzot. — Tiens ! ça m'amuse... Elles sont drôles, quand elles sont en colère. Il faut bien rire un peu.

Mourgue. — En somme, laquelle des deux héritera, selon vous?

Chapuzot, *se levant.* — Laquelle des deux?... Ni l'une ni l'autre donc ! Comment ! vous êtes encore à croire que Rabourdin laissera son argent à ces deux commères ! Il est bien bête, mais pas à ce point-là.

Mourgue. — Elles sont ses nièces.

Chapuzot. — Une grosse femme qui a des appétits d'ogresse, qui deviendrait insupportable de prétentions, si elle avait de l'argent dans sa poche !

Mourgue. — Elle est sa nièce.

Chapuzot. — Une vieille suspecte qui promène dans son panier toutes les affaires véreuses de Senlis, qui engloutirait dix fortunes, sans qu'on entendît seulement tomber un écu !

Mourgue. — Elle est sa nièce, que diable !

Chapuzot, *exaspéré, passant à droite.* — Sa nièce ! sa nièce ! qu'est-ce que ça fait? Est-ce qu'on laisse son bien à des nièces !... (*Baissant la voix.*) A quoi bon des nièces, quand Rabourdin a autour de lui des amis dévoués, des amis de cœur, qui ne manquent pas un jour de lui tenir compagnie?

Mourgue, *confidentiellement.* — Vous comptez alors que notre pauvre Rabourdin...?

Chapuzot. — C'est une affaire convenue depuis longtemps. Pensez donc ! il y a quarante ans que nous nous connaisssons... J'aurai la maison... Je pense m'installer à l'automne. (*Il est pris d'un accès de toux qui le renverse sur le canapé.*)

Mourgue, *à part.* — Oui, à la chute des feuilles... (*Haut.*) Soignez ça, entendez-vous. Ça vous jouera quelque mauvais tour.

Chapuzot, *furieux, se relevant.* — Laissez donc ! une simple démangeaison.

Mourgue, *baissant la voix.* — Ecoutez, entre nous, je dois vous prévenir que madame Fiquet a une promesse de son oncle.

Chapuzot. — Une promesse?... Ce Rabourdin promet donc à tout le monde?

Mourgue. — Dame ! il se fait dorloter, c'est son droit. La maison sera au plus tendre, au plus aimant... Soyez tendre, Chapuzot.

Chapuzot. — Vous vous moquez ! Je n'irai pas tourner un potage, ni cueillir des fraises, peut-être ! Ah ! non, docteur, j'ai plus de dignité que cela... (*Changeant peu à peu de ton.*) La vérité est que je n'ai jamais pu voir souffrir personne. Rabourdin serait déjà mort sans moi. Voyez, la table n'est seulement pas mise ! Il manque le sel, le poivre, le pain, la serviette... (*Il enlève le panier de madame Fiquet et achève de mettre la table.*)

Mourgue, *à part, riant.* — Ils sont tous grotesques, ma parole d'honneur !... (*Il s'assied sur la chaise à gauche.*) Moi, je ne bouge pas. J'ai une promesse formelle de Rabourdin. Ce n'est pas moi que l'on surprendra à quelque vilenie. (*Il aperçoit Charlotte qui est entrée et qui est allée prendre un des coussins du canapé; il se lève et le lui arrache des mains.*) Donnez, ceci est l'affaire du médecin. Vous le mettez toujours trop

bas. (*Il arrange le coussin dans le fauteuil.*) Là, un vrai dodo. (*A ce moment, Rabourdin paraît à la porte de gauche, voûté, cassé, l'air agonisant. Mourgue donne de petites tapes sur le coussin. Chapuzot coupe du pain. Les autres personnages se présentent de la façon suivante : madame Friquet, à droite, avec un potage, madame Vaussard, au fond, avec une assiette de fraises; Eugénie et Ledoux également au fond, avec des bouquets.*)

SCÈNE VIII

RABOURDIN, CHARLOTTE, MOURGUE, EUGÉNIE, MADAME VAUSSARD, LEDOUX, CHAPUZOT, MADAME FIQUET.

TOUS. — Ah ! le voici !

MADAME VAUSSARD ET MADAME FIQUET. — Notre cher oncle !

CHAPUZOT ET MOURGUE. — Ce cher ami !

RABOURDIN. — Merci, merci, mes enfants.

MOURGUE, *allant le chercher.* — Là, venez vous asseoir, j'ai arrangé les coussins, vous allez être comme dans votre lit. (*Il l'asseoit dans le fauteuil.*)

MADAME FIQUET, *s'approchant, à droite de la table.* — Et vous mangerez votre potage, une semoule au lait et au sucre, une vraie confiture... C'est moi qui l'ai préparée. (*Elle pose le potage sur la table.*)

MADAME VAUSSARD, *s'approchant, à gauche de la table.* — Je les ai cueillies pour vous... Elles embaument. (*Elle pose les fraises sur la table.*)

CHAPUZOT, *s'approchant, en face de la table.* — Moi, je vous coupais du pain, le croûton, le bout le plus cuit.

RABOURDIN. — Merci, merci, mes enfants.

EUGÉNIE (1), *descendant avec Ledoux, pendant que madame Vaussard et madame Fiquet s'écartent un peu.* — Si vous voulez nous permettre de vous offrir ces fleurs?

RABOURDIN, *se mettant debout.* — Oh ! des fleurs !... (*Il jette un cri étouffé.*) Aïe ! j'ai les reins coupés en quatre.

MOURGUE, *se précipitant, écartant Eugénie et Ledoux.* — Vous le fatiguez... (*A Rabourdin.*) Je tiens les oreillers, n'ayez pas peur.

MADAME FIQUET, *le soutenant, à droite.* — Appuyez-vous sur mon bras.

MADAME VAUSSARD, *le soutenant, à gauche.* — Et doucement, doucement.

CHAPUZOT, *qui est remonté derrière le fauteuil.* — Laissez-le glisser peu à peu, sans secousse. Il y est... (*Rabourdin s'asseoit.*)

TOUS. — Ah ! le voilà assis !

MADAME FIQUET et MADAME VAUSSARD. — Notre cher oncle !

CHAPUZOT ET MOURGUE. — Ce cher ami ! (*Eugénie et Ledoux retournent sournoisement dans le jardin, Madame Vaussard passe les bouquets à Charlotte qui va les poser sur le poêle, et qui se retire ensuite par la porte de droite.*)

(1) Charlotte, madame Vaussard, Ledoux, Rabourdin, Eugénie, madame Fiquet, Chapuzot.

SCÈNE IX

MADAME VAUSSARD, MOURGUE, RABOURDIN, MADAME FIQUET, CHAPUZOT.

RABOURDIN, *assis.* — Je respire. J'ai les jambes si lourdes.

MOURGUE. — Diable ! nous avons une mauvaise mine, ce matin. (*Il lui prend le pouls.*)

RABOURDIN. — N'est-ce pas, docteur? une bien mauvaise mine. J'ai passé une nuit atroce.

MOURGUE. — Le pouls ne dit rien... Voyons la langue... Elle ne dit rien non plus... Je n'aime pas cette absence de symptômes. C'est toujours très grave.

RABOURDIN. — N'est-ce pas, docteur?

MOURGUE. — Je vais faire une petite ordonnance. (*Il remonte au fond et écrit l'ordonnance sur le guéridon, près du poêle.*)

MADAME FIQUET, *debout près de Rabourdin.* — Bah ! notre oncle vivra cent ans.

CHAPUZOT, *assis sur le canapé.* — Cent ans, c'est beaucoup.

MADAME VAUSSARD, *assise sur la chaise, à gauche.* — Les Rabourdin ont l'âme chevillée au corps.

CHAPUZOT, *s'échauffant et se levant.* — Eh ! c'est ridicule ! Il connaît son état aussi bien que vous... N'est-ce pas, Rabourdin?

RABOURDIN, *d'une voix dolente.* — Oui, oui, mon ami.

CHAPUZOT. — Enfin, il traîne toujours, il est toujours dans les tisanes... Je crois qu'il y a en lui un vice de sang.

RABOURDIN, *inquiet.* — Mon ami, mon ami...

CHAPUZOT. — Ce que j'en dis, ce n'est pas pour vous effrayer... Là, vous n'êtes pas fort. Le moindre bobo vous flanquerait par terre. Vous savez ce qui vous attend, que diable !

RABOURDIN, *se fâchant.* — Permettez, Chapuzot, je ne suis pas encore mort... Vous êtes insupportable ! (*Chapuzot retourne s'asseoir sur le canapé.*)

MADAME FIQUET. — Eh ! notre oncle se porte à merveille.

MADAME VAUSSARD. — Il nous enterrera tous.

RABOURDIN, *reprenant sa voix d'agonisant.* — Non, non, Chapuzot a raison ; je suis bien faible... Ah ! mes pauvres enfants, vous ne me garderez pas longtemps au milieu de vous.

MOURGUE, *qui a achevé son ordonnance, redescendant.* — Voilà... Vous prendrez, d'heure en heure, une cuillerée de la potion ; puis, après chaque repas, un des petits paquets ; puis, le matin, trois des pilules ; puis, tous les deux jours, un grand bain alcalin... Si le mal empirait, envoyez-moi chercher cet après-midi. (*Il va prendre son chapeau près de la porte.*)

RABOURDIN, *haussant la voix.* — Docteur, je puis manger, n'est-ce pas?

MOURGUE, *revenant.* — Légèrement, mon ami très légèrement... Au revoir. (*Il sort. Madame Vaussard approche la chaise à quelque distance de la table, et se met à éplucher les fraises. Madame Fiquet attache la serviette au cou de son oncle. Chapuzot est toujours assis sur le canapé.*)

SCÈNE X

MADAME VAUSSARD, RABOURDIN, MADAME FIQUET, CHAPUZOT, PUIS CHARLOTTE.

MADAME FIQUET. — Le potage va être froid... Voyons, mon oncle, forcez-vous un peu.

CHAPUZOT. — Il ferait mieux de ne pas manger... Hein ! mon pauvre Rabourdin, ça ne va guère, l'appétit?

RABOURDIN. — Heu ! heu !

MADAME FIQUET. — Rien qu'une cuiller, mon oncle, pour nous faire plaisir.

CHAPUZOT, *se levant.* — Eh ! non, laissez-le tranquille, puisqu'il n'a pas faim.

RABOURDIN. — Cependant...

CHAPUZOT. — Il n'a besoin que de son lit, c'est visible.

RABOURDIN. — Permettez !... Je n'ai pas faim. Seulement je sens là, dans l'estomac, un creux... (*Chapuzot se rasseoit.*)

MADAME FIQUET. — Oui, oui, faites un effort. Vous mangerez ce que vous mangerez.

RABOURDIN, *mangeant.* — Si peu, si peu... C'est fini, cette fois. Bientôt, je ne vous dérangerai plus, je vous laisserai la place.

MADAME VAUSSARD. — Oh ! mon oncle, s'il est permis de dire des choses pareilles ! (*Elle lui verse à boire.*)

RABOURDIN, *mangeant gloutonnement.* — Non, [illegible] que je m'en vais.

CHAPUZOT, *se précipitant pour lui enlever la tasse.* — Rabourdin, vous allez vous faire du mal. Je vous surveille, moi !... (*Rabourdin l'écarte et boit le restant du potage.*) Voyez donc, il a vidé la tasse. (*Il retourne s'asseoir.*)

MADAME FIQUET. — C'est qu'il a trouvé ma semoule bonne... Mais plus une bouchée... [illegible] deux doigts de vin, et je vais appeler Charlotte pour qu'elle enlève le couvert.

MADAME VAUSSARD, *se levant brusquement, tenant l'assiette de fraises.* — Ah ! pardon, je veux que mon oncle goûte mes fraises.

MADAME FIQUET, *aigrement.* — Il ne peut cependant pas s'étouffer pour vous faire plaisir.

MADAME VAUSSARD, [illegible]. — Je l'ai bien laissé se bourrer de votre potage, moi ! C'est très indigeste, cette pâtée !... N'est-ce pas, mon oncle, que vous allez manger des fraises?

MADAME FIQUET, [illegible] *l'assiette.* — C'est ce que nous verrons. Je ne permettrai pas [illegible].

RABOURDIN. — [illegible] ! Olympe ! je vous en [illegible]. (*Madame Vaussard pose devant lui l'assiette de fraises.*) Il me semblait qu'avant les fraises...

MADAME VAUSSARD. — Avant les fraises...

RABOURDIN. — Oui, Charlotte m'avait promis...

MADAME FIQUET. — Quoi donc?

RABOURDIN. — [illegible] côtelette.

CHAPUZOT. — [illegible] côtelette ! mais il va se [illegible] !

RABOURDIN. — Oh ! toute petite, la noix seulement [illegible]

CHARLOTTE (1), *entrant à droite, avec la côtelette.* — Mon parrain, voici votre côtelette, bien saignante.

RABOURDIN. — Donne, ma fille... Encore un morceau de pain, Chapuzot.

CHAPUZOT, *prenant le pain qu'il a posé debout contre le canapé, et coupant un énorme morceau, à part.* — Tiens ! si celui-là ne t'étouffe pas ! (*Il se rasseoit.*)

CHARLOTTE, *passant le morceau de pain à Rabourdin.* — Et maintenant, mon parrain, faut-il vous mettre deux œufs sur le plat?

TOUS. — Ah ! non, non, par exemple !

RABOURDIN. — Hein? des œufs sur le plat, pourtant... pas trop cuits, avec une pointe de poivre, c'est léger, ça se digère facilement.

TOUS, *énergiquement.* — Non !

RABOURDIN, *résigné.* — Eh bien ! non, Charlotte... Ils m'aiment bien, ils sentent que ça ne passerait pas. (*Attaquant sa côtelette.*) Ça ne pourrait pas passer. Je suis si faible, si faible ! (*Charlotte sort par le fond. Madame Vaussard va s'asseoir sur la chaise, à gauche. Madame Fiquet s'asseoit sur la chaise, près du canapé.*)

CHAPUZOT (2), *à part.* — Ça va l'achever.

RABOURDIN. — C'est de vous voir là, mes enfants. Je m'oublie, en causant : je mange sans y penser... Est-ce qu'Eugénie n'est pas venue, ce matin? Je croyais l'avoir vue.

MADAME FIQUET, *surprise.* — Hein? Eugénie?

RABOURDIN. — Votre fille?

MADAME FIQUET, *se levant.* — Ah ! oui, ma fille.... Elle était là. Où a-t-elle pu passer? (*Elle va au fond.*) Minette ! Minette !

CHAPUZOT, *ricanant.* — Il y a longtemps que Minette est retournée sous le berceau avec monsieur Ledoux.

RABOURDIN. — Laissez-la, Lisbeth. (*Madame Fiquet revient s'adosser à son fauteuil.*) Je suis content que cette petite vienne se faire embrasser le bout des doigts dans mon jardin !... Ah ! la famille, la famille ! On ne vit bien que par la famille !

CHARLOTTE (3), *entrant par la droite.* — Mon parrain, il y a là un jeune homme qui vous demande.

RABOURDIN. — Tu le connais?

CHARLOTTE. — Je ne l'ai jamais tant vu... Il a un panier.

RABOURDIN. — Un panier... Fais-le entrer.

(*Charlotte appelle du geste Dominique, qui entre par la droite, et qui marche droit à Rabourdin, la main tendue. Charlotte traverse au fond, et descend à gauche, riant et attendant.*)

SCÈNE XI

LES PRÉCÉDENTS, DOMINIQUE

DOMINIQUE. — Bonjour, mon oncle. (*Madame Vaussard se lève brusquement et accourt près de son oncle, que madame Fiquet couvre de son*

(1) Madame Vaussard, Rabourdin, madame Fiquet, Charlotte, Chapuzot.

(2) Madame Vaussard, Rabourdin, madame Fiquet, Chapuzot.

(3) Madame Vaussard, Rabourdin, madame Fiquet, Charlotte, Chapuzot.

corps. Chapuzot s'est également levé, très inquiet.)

RABOURDIN (1), *surpris.* — Hein !... (*Se laissant prendre la main.*) Bonjour, mon garçon.

MADAME FIQUET, *écartant Dominique.* — Vous êtes chez monsieur Rabourdin.

DOMINIQUE, *posant son panier à l'avant-scène.* — Pardi ! mon oncle Rabourdin, un des hommes les plus respectables de Senlis... (*Ecartant à son tour madame Fiquet.*) Et vous allez bien, mon oncle?

RABOURDIN, *toujours surpris, hésitant.* — Très bien, mon garçon... Je veux dire doucement, très doucement.

MADAME VAUSSARD, *se penchant, bas.* — Quelque intrigant !... Est-ce que vous le connaissez?

RABOURDIN, *bas.* — Pas précisément... Je cherche à me rappeler sa figure.

DOMINIQUE. — Je suis Dominique, le fils du grand Lucas.

RABOURDIN. — Dominique, le grand Lucas... Certes !

DOMINIQUE. — Vous savez, le grand Lucas, de la ferme de Pressac.

RABOURDIN. — La ferme de Pressac... Oui, oui.

DOMINIQUE. — Et je vais à Paris pour acheter des semences. Alors, mon père m'a dit : « Donne donc le bonjour à l'oncle Rabourdin, en passant à Senlis. Tu lui porteras une paire de canards. » Attendez, les canards sont dans mon panier. (*Il les prend et les pose sur la table.*) Des canards joliment gras, mon oncle.

RABOURDIN, *se frappant le front.* — Parfait ! le grand Lucas, de la ferme de Pressac, qui avait épousé...

DOMINIQUE. — Mathurine Taillandier, la fille à Jérôme Bonnardel.

RABOURDIN. — C'est cela !.. (*Il se lève et donne une poignée de main à Dominique. Charlotte retient un rire et sort par le fond.*) Ah ! mon neveu, que je suis donc heureux de te voir !... Je me disais aussi : Je connais cette figure-là. Tu ressembles comme deux gouttes d'eau à une de mes pauvres tantes... Tout le monde est gaillard à la ferme?

DOMINIQUE. — Merci. Ils vous disent tous bien des choses. (*Il prend son panier et va s'installer sur le canapé, à côté de Chapuzot.*)

RABOURDIN. — Tu es chez toi, mets-toi à ton aise... Nous sommes en famille, tous parents, tous amis. Je ne suis content que lorsque la maison est pleine. (*Il retourne s'asseoir à la table et reprend sa voix de malade.*) J'ai bien des consolations à mes derniers moments... Chapuzot, un morceau de pain, je vous prie. Je vais manger mes fraises.

CHAPUZOT, *se levant.* — Avec plaisir... (*Il coupe un gros morceau de pain. A part.*) Crève, crève, mon bon. (*Il se rasseoit.*)

MADAME FIQUET (2), *qui a pris à part madame Vaussard, au fond.* — Mathurine Taillandier, Jérôme Bonnardel, est-ce que vous connaissez ces noms-là?

MADAME VAUSSARD, *bas.* — Pas du tout... Le jeune homme a des yeux qui luisent comme des charbons.

MADAME FIQUET, *bas.* — Il faudra le surveiller.

CHARLOTTE, *entrant par le fond.* — Mon parrain, voici monsieur Isaac qui entre dans le jardin.

RABOURDIN, *très inquiet,* — C'est désagréable! Nous étions si bien, là, en famille !

CHARLOTTE. — Le voici. (*Elle sort par la porte à droite. Madame Fiquet dessert la table.*)

SCÈNE XII

MADAME VAUSSARD, RABOURDIN, MADAME FIQUET, ISAAC, CHAPUZOT, DOMINIQUE.

RABOURDIN *pendant que madame Fiquet lui enlève sa serviette du cou.* — Eh ! c'est cet excellent monsieur Isaac ! Ça ne va pas, ça ne va pas, mon pauvre monsieur Isaac... Vous êtes fort comme un Turc, vous !

ISAAC. — Vous êtes bien bon. Je ne me porte pas mal. Je venais pour une petite note.

RABOURDIN. — Une petite note...

ISAAC. — Un ancien compte, deux cent soixante-douze francs, pour une armoire...

RABOURDIN. — Quoi ! l'armoire ne vous a pas encore été payée? Vraiment, si vous ne me connaissiez pas...

ISAAC. — Oh ! je n'étais pas en peine, monsieur Rabourdin. On sait ce qu'on sait. Je voudrais que vous me dussiez cent fois davantage. (*Il lui remet la note.*)

RABOURDIN. — Deux cent soixante-douze francs... (*Il se lève. Madame Vaussard est montée s'asseoir devant le guéridon, où elle feuillette un album; madame Fiquet achève de desservir la table. Chapuzot cause avec Dominique.*) Je ne sais pas si je vais avoir de la monnaie... (*Il fouille dans ses poches en se dirigeant vers la caisse.*) Je suis pourtant bien sûr d'avoir pris la clef de la caisse sous mon oreiller. (*Se fâchant.*) Aussi c'est cette écervelée de Charlotte ! On ne retrouve rien dans la maison... (*Appelant.*) Charlotte ! Charlotte !

MADAME FIQUET, *s'approchant, allongeant la main pour tâter la poche du gilet.* — La clef est peut-être dans votre gilet.

RABOURDIN, *fermant étroitement sa robe de chambre.* — Ah ! non, non, je me souviens... Elle sera tombée hier de ma poche. Et j'ai une peur : on l'aura balayée et jetée à la rue... (*Appelant.*) Charlotte ! Charlotte ! (*Se fouillant de nouveau.*) Mon Dieu, mon Dieu, que c'est contrariant !... (*A Isaac.*) Vous n'êtes pas pressé? Autrement je vous aurais envoyé ça cet après-midi.

ISAAC. — J'ai le temps. (*Les héritiers, flairant un emprunt, tournent tous le dos à Rabourdin. Madame Fiquet, qui a porté la table derrière le canapé, est remontée devant le buffet. Madame Vaussard met les bouquets dans des vases, sur le poêle. Chapuzot cause toujours avec Dominique, côte à côte, sur le canapé.*)

RABOURDIN (1). — Tant mieux ! tant mieux !...

(1) Charlotte, madame Vaussard, Rabourdin, madame Fiquet, Dominique, Chapuzot.

(2) Madame Vaussard, madame Fiquet, Rabourdin, Chapuzot, Dominique.

(1) Madame Vaussard, Rabourdin, Isaac, madame Fiquet, Chapuzot, Dominique.

Quand on ne trouve pas, vous savez, on perd la tête. (*Réfléchissant.*) Pas le moindre souvenir. Tout se brouille. Va te faire lanlaire !... Chapuzot?

Chapuzot, *se tournant à regret.* — Quoi, mon ami?

Rabourdin. — Vous n'auriez pas la somme sur vous, par hasard?

Chapuzot. — Non... (*Regardant dans son porte-monnaie.*) J'ai trente-sept sous. Je ne prends jamais d'argent sur moi. Ça embarrasse. (*Il reprend sa causerie avec Dominique.*)

Rabourdin. — Vous avez bien raison. Je vous demandais cela en l'air, pour en finir... Asseyez-vous donc, monsieur Isaac. Ce sera peut-être long.

Isaac. — Merci... Ne vous inquiétez pas de moi.

Rabourdin. — Nous allons tâcher de trouver la somme, que diable !... Vous dites trente-sept sous, Chapuzot? (*Chapuzot gonfle le dos sans se retourner.*) Ce ne serait pas trente-sept francs? Non. Tant pis !... Ma bonne Olympe, vous avez bien quelques louis?

Madame Vaussard, *descendant, d'un air contrarié.* — Mais non, mon oncle, pas dix francs seulement. J'ai payé ma modiste en venant ici, de sorte que je suis à sec. (*Elle remonte.*)

Rabourdin. — Deux cent soixante-douze francs... Nous n'y arriverons jamais... Et vous, Lisbeth?

Madame Fiquet, *descendant avec son panier.* — Attendez... Je regardais justement... Quelquefois, j'ai de l'argent qui traîne. L'argent, ça tombe toujours au fond, dans les miettes... Non, voilà trois pièces de quatre sous, avec des centimes, que la boulangère m'a rendus... (*Elle remonte.*)

Isaac, *s'avançant.* — Je ne vous cacherai pas que j'ai, ce matin, un petit paiement à faire.

Rabourdin. — Un petit paiement ! Je sais ce que c'est qu'un petit paiement ! Il faut absolument que je retrouve cette clef... Mon Dieu ! mon Dieu ! (*Il remonte, la tête entre les mains.*)

Dominique, *à part.* — Il me fait de la peine, le bonhomme !... (*Haut, quittant le canapé.*) Vous dites deux cent soixante-douze francs, mon oncle?

Rabourdin, *surpris.* — Oui, mon garçon.

Dominique, *lui remettant trois billets de banque.* — Voici trois cents francs. (*Tous les héritiers descendent, stupéfaits.*)

Rabourdin (1), *tenant les billets.* — Ah ! ce cher neveu ! ce brave neveu !... Il a trois cents francs, à son âge ! C'est bien, cela, c'est très bien ! Ça fait honte aux grandes personnes... Embrassez-moi, petit. Tu es un vrai Rabourdin !... Payez-vous, monsieur Isaac.

Chapuzot, *ricanant, à demi-voix.* — Est-ce bête, la jeunesse !

Madame Vaussard, *à madame Fiquet, bas.* — Décidément, il me déplaît, ce gamin.

Madame Fiquet, *bas.* — Quelque fripon.

Isaac. — Eh ! eh ! les bons comptes font les bons amis... Voici vingt-huit francs, monsieur Rabourdin.

Rabourdin. — Bien, bien... (*Il serre la main que tend Dominique pour prendre la monnaie, et met cette monnaie dans sa poche.*) Nous compterons, mon garçon, J'ai la mémoire du cœur. La famille, c'est ma vie. (*S'attendrissant.*) Mes pauvres enfants, vous retrouverez tout après ma mort. (*Les héritiers, qui se sont rapprochés, baissent la tête et reculent.*)

Isaac. — Je ne suis pas venu pour cette misère... Je voulais vous proposer des pendules... Vous en désiriez une pour votre chambre à coucher.

Rabourdin. — Oh ! un caprice.

Isaac, *lui remettant des photographies.* — J'ai là des reproductions...

Rabourdin. — Voyons... (*Tenant les photographies.*) En effet, voilà de belles pendules... Nous pouvons toujours donner un coup d'œil à la cheminée... Venez tous, vous me direz votre avis. (*Il sort au bras de Dominique. Tous le suivent. Au moment où Isaac va rentrer dans la chambre, il est arrêté par madame Vaussard.*)

(1) Madame Vaussard, madame Fiquet, Rabourdin, Dominique, Isaac, Chapuzot.

SCÈNE XIII

MADAME VAUSSARD, ISAAC

Madame Vaussard, *arrêtant Isaac.* — Pardon, monsieur Isaac... Etes-vous aussi méchant qu'hier? Vous ne pouvez me refuser le renouvellement de ces billets.

Isaac. — Je suis désolé, vraiment désolé. Vous avez déjà renouvelé les billets cinq fois... Pourquoi ne me faites-vous pas payer par votre oncle, qui vous aime tant?

Madame Vaussard, *vivement.* — Pas un mot de ceci à notre oncle !... (*D'une voix pénétrée.*) Si je vous ai reparlé des billets, c'est que je pensais qu'après avoir vu notre pauvre oncle...

Isaac. — Eh ! eh ! il est encore gaillard.

Madame Vaussard. — Oh ! gaillard.

Isaac. — Mon Dieu, si l'on était sûr, je renouvellerais bien encore. Je vous avancerais même les trois mille francs que vous m'avez demandés hier... Vous savez que je ne suis pas un méchant homme... (*Il passe à gauche.*) Seulement, le père Rabourdin, eh ! eh ! je crois qu'on devra le tuer à coups de bonnet de coton, comme on dit. C'est un malade solide... (*Voix de Rabourdin, dans la coulisse : Monsieur Isaac ! Monsieur Isaac !*) Pardon, il m'appelle. (*Il entre à gauche.*)

Madame Vaussard, *le suivant.* — Quel misérable, cet Isaac ! Attendre ainsi le dernier soupir d'un vieillard.

SCÈNE XIV

MADAME FIQUET, LEDOUX

Madame Fiquet, *à la cantonade.* — Reste sous le berceau, Minette. (*Entrant, poussant Ledoux devant elle.*) Il est inutile que la pauvre chérie entende... (*A Ledoux.*) Oui, ma cousine vous faisait embrasser sa main.

Ledoux. — Je vous assure, madame...

MADAME FIQUET. — Vous êtes ridicule, voilà que vous rougissez maintenant ! Je vous parle de cela uniquement au point de vue de notre affaire... Oui ou non, épousez-vous toujours ma fille Eugénie?

LEDOUX. — J'aime mademoiselle Eugénie, et si les espérances que vous m'avez fait entrevoir se réalisent...

MADAME FIQUET. — Oh ! pas de phrases... Je donne à Eugénie cent mille francs de dot. En outre, si vous êtes gentils tous les deux, je vous laisserai la maison... Vous seriez bien, ici.

LEDOUX. — Je me permettrai de vous faire remarquer, madame, que nous n'y sommes pas encore. Monsieur Rabourdin...

MADAME FIQUET. — Il est au plus mal, mon cher... D'ailleurs, cette pauvre Minette ne saurait attendre davantage. Son oncle comprendra... Voici deux mariages déjà qu'il lui fait manquer, et elle aura bientôt vingt-deux ans.

LEDOUX. — Enfin, je crois qu'il serait bon d'attendre...

MADAME FIQUET. — Le mariage aura lieu en septembre, au plus tard. Voyez si cela vous arrange... Nous valons cent mille francs, au bas mot. Le dernier épouseur de Senlis sait cela... Oh ! rompons, si vous voulez. Nous y gagnerions monsieur... (*Remontant et désignant son panier.*) J'ai là, en note, des partis : un de cent quatre-vingt mille, un de deux cent vingt mille, un de deux cent mille...

LEDOUX. — Eh ! non ! non ! j'épouse. L'affaire est conclue.

MADAME FIQUET. — Vous épousez ! L'affaire est conclue ! Touchez là... Vous pouvez aller retrouver Eugénie sous le berceau. (*Ledoux sort.*) Mon Dieu ! que ces enfants me donnent du mal ! (*Elle s'asseoit sur le canapé.*)

SCÈNE XV

CHAPUZOT, RABOURDIN, MADAME FIQUET, DOMINIQUE, PUIS ISAAC ET MADAME VAUSSARD.

RABOURDIN, *entrant avec Chapuzot, regardant les photographies, pendant que Dominique traverse au fond et descend à droite.* — Je trouve la pendule Empire un peu grande... Quel est votre avis, Chapuzot?

CHAPUZOT. — Eh ! eh ! j'aimerais à avoir la pendule Louis XVI, sur ma cheminée. Prenez la pendule Louis XVI, Rabourdin.

MADAME FIQUET, *se levant.* — Non, par exemple ! Je choisis la pendule Louis XV, moi ! Un vrai bijou pour la chambre d'une mariée, si vous voulez jamais en faire cadeau à une de vos petites-nièces. (*Elle remonte à droite, et met son châle et son chapeau.*)

ISAAC, *entrant avec madame Vaussard, qui reste au fond, à gauche, occupée à mettre son chapeau.* — La garniture Louis XV est la plus chère... Douze cents francs.

RABOURDIN (1). — Bon Dieu !... (*Il rend les photographies à Isaac.*) Douze cents francs ! Si je faisais une pareille folie, je croirais ruiner mes héritiers.

(1) Chapuzot, madame Vaussard, Isaac, Rabourdin, madame Fiquet, Dominique.

MADAME FIQUET ET MADAME VAUSSARD. — Oh ! mon oncle !

RABOURDIN, *gagnant la porte avec Isaac.* — Et votre dernier prix est vraiment douze cents francs? (*Ils disparaissent dans le jardin.*)

CHAPUZOT (1), *près de la porte, bas.* — Il en a une envie folle.

MADAME FIQUET, *bas.* — Non, non, il deviendrait d'une exigence !... Il faut nous jurer de ne pas courir la lui acheter en sortant d'ici.

MADAME VAUSSARD, *bas.* — Jurons, je le veux bien.

CHAPUZOT, *bas.* — Oh ! moi, je n'ai pas besoin de jurer... Méfiez-vous du petit-neveu.

RABOURDIN, *du jardin.* — Venez-vous, mes enfants? (*Ils sortent tous les trois. Au moment où Dominique va les suivre, il est arrêté par Charlotte, qui entre à droite.*)

SCÈNE XVI

DOMINIQUE, CHARLOTTE

CHARLOTTE. — Bonjour, mon oncle ! Bonjour, mon neveu !... Hein ! que te disais-je? Vous étiez joliment drôles, tous les deux.

DOMINIQUE. — Eh ! ton parrain me plaît. Ce pauvre vieux a l'air d'être si innocemment la proie de ces gens... Il a été bien embarrassé tout à l'heure, quand cet Isaac est venu. Il avait perdu la clef de sa caisse.

CHARLOTTE. — Ah ! il avait perdu la clef de sa caisse?

DOMINIQUE. — Il fallait voir la figure des autres ! Ils n'avaient pas un sou sur eux... Alors, moi, j'ai fait le crâne, j'ai sorti mes trois cents francs.

CHARLOTTE. — Tu as prêté tes trois cents francs à mon parrain?

DOMINIQUE. — Mais oui... Il m'a dit que nous compterions.

CHARLOTTE, *éclatant.* — Ah ! non, non, mon parrain ! je ne vous permets pas ça !... (*A Dominique.*) Aussi, tu es bien godiche, toi !

DOMINIQUE. — Puisqu'il avait perdu la clef de sa caisse !

CHARLOTTE. — La clef, la clef... Tais-toi, tiens ! ça me jette hors de moi.

DOMINIQUE. — Il me le rendra, cet argent. Je suis bien tranquille.

CHARLOTTE, *exaspérée.* — Tu es volé, là, comprends-tu?... C'est ma faute. J'aurais dû t'expliquer tout de suite... Mais il faudra qu'il retrouve les trois cents francs, jour de ma vie ! Et je veux ma dot, mes trois mille francs, dès ce soir !

DOMINIQUE. — Chut !... Pas devant le monde.

RABOURDIN, *à la cantonade.* — Non, décidément, monsieur Isaac, ne comptez pas sur moi...

CHARLOTTE, *qui est allée le chercher et qui le ramène violemment par le poignet.* — A nous deux, maintenant, mon parrain !

(1) Chapuzot, madame Vaussard, madame Fiquet, Dominique.

ACTE DEUXIÈME

[illegible] chambre à coucher de Rabourdin. — Porte au fond, donnant sur la salle à manger; elle est flanquée d'une [illegible] à gauche et d'un lit tendu de rideaux, à droite. — A gauche, au second plan, une fenêtre donnant sur le jardin; au premier plan, une porte. — A droite, au premier plan, une cheminée garnie seulement de deux flambeaux. — Meubles de chambre à coucher, table de nuit à la tête du lit, chaises, etc. Sur le devant de la scène : à gauche, un fauteuil, près d'un guéridon; à droite, un autre fauteuil.

SCÈNE PREMIÈRE

RABOURDIN, CHARLOTTE

CHARLOTTE, *ouvrant la porte du fond et amenant violemment Rabourdin par le poignet.* — Vous n'avez pas honte, mon parrain ! Prendre les trois cents francs de ce pauvre garçon !

RABOURDIN. — Est-ce que je savais?... Mets-toi à ma place. Il entre, il me dit : « Bonjour, mon oncle. » Naturellement, j'ai cru qu'il était mon neveu.

CHARLOTTE. — Et vous avez accepté les trois cents francs?

RABOURDIN. — Tiens ! puisqu'il était mon neveu !

CHARLOTTE. — Vous avez même gardé la monnaie.

RABOURDIN. — Sans doute, puisqu'il était mon neveu !

CHARLOTTE. — Vous saviez pourtant que vous ne pourriez rendre cet argent.

RABOURDIN. — Mais puisqu'il était mon neveu !... On ne trompe pas les gens comme ça ! Tu l'exposais, ton amoureux, à toutes sortes d'histoires. Je lui aurais demandé la pendule, parbleu ! (*Il passe à gauche.*)

CHARLOTTE. — Ne nous fâchons pas... Vous allez toujours me donner ma dot.

RABOURDIN, *inquiet.* — Ta dot... Tu veux ta dot?

CHARLOTTE. — Dame ! pour me marier.

RABOURDIN. — Pour te marier... Parbleu ! j'entends bien... Mon enfant, c'est une chose grave que le mariage. Il faut réfléchir. Tu es trop jeune, vois-tu.

CHARLOTTE. — J'ai vingt ans.

RABOURDIN. — Comme les petites filles grandissent vite ! Vingt ans déjà !... D'ailleurs, là, entre nous, ton prétendu ne me plaît pas. Il a l'air d'un mauvais sujet.

CHARLOTTE. — Lui? Vous le trouviez charmant.

RABOURDIN. — Oh ! charmant!... Je suis faible tu sais, pour mes neveux. Mais, du moment qu'il s'agit de toi, de ton bonheur... Il a un regard dont je me méfie. Tu serais malheureuse. (*Il va s'asseoir sur le fauteuil, à droite.*)

CHARLOTTE. — Malheureuse avec Dominique ! Dites donc, mon parrain, ne vous moquez pas !... Je veux ma dot.

RABOURDIN. — Bien, bien, je te la remettrai... le jour de ton mariage.

CHARLOTTE. — Je veux ma dot tout de suite.

RABOURDIN, *éclatant de rire.* — Tout de suite, voyez-vous ça ! Eh bien ! non, mademoiselle, vous ne l'aurez pas tout de suite.

CHARLOTTE. — Mon parrain...

RABOURDIN, *se levant et passant à droite.* — Tu es ridicule, enfin ! Tu fais les choses en coup de vent... Que diable ! on ne reprend pas de l'argent d'une façon si brutale... Je ne sais plus où j'en suis, moi... Et si j'en avais disposé, de ton argent?

CHARLOTTE. — Mon parrain...

RABOURDIN, *larmoyant.* — Ils m'ont tout pris, ma pauvre Charlotte, ils m'ont laissé nu comme un ver, mes gredins d'héritiers !

CHARLOTTE, *le secouant.* — Ma dot ! ma dot !

RABOURDIN. — Ce sont eux, je te jure.

CHARLOTTE. — Un argent sacré, n'est-ce pas?... Vous auriez préféré, disiez-vous, gratter la terre avec vos ongles.

RABOURDIN. — Oui, oui, gratter la terre... Oh ! les gueux ! (*Il s'asseoit sur le fauteuil, à gauche.*)

CHARLOTTE. — Alors, c'est fini, nous n'avons plus un sou. Les trois cents francs de Dominique, escamotés ! Les trois mille francs de ma tante, envolés ! Et vous pensez que je vais accepter cela tranquillement ! Non, par exemple ! Je mettrais plutôt le feu aux quatre coins de Senlis.

RABOURDIN. — Tu aurais bien raison.

CHARLOTTE. — Je ne vous ai pas ruiné, moi; je ne suis pas une de vos nièces, pour que vous vous vengiez en me prenant mes trois mille francs... (*Allant à la porte du fond et appelant.*) Dominique ! (*Dominique entre.*) Et nous qui voulions louer le moulin. Cet argent était tout notre rêve.

SCÈNE II

RABOURDIN, CHARLOTTE, DOMINIQUE

RABOURDIN, *se levant.* — Là, là, mes enfants, ne vous chagrinez pas... L'argent ne donne pas le bonheur... Quel couple de chérubins vous ferez !

CHARLOTTE, *à Dominique.* — Tu l'entends?... Va, j'avais deviné. Plus un sou... (*A Rabourdin.*) Maintenant, mon parrain, je veux tout savoir.

DOMINIQUE. — Parle-lui doucement.

RABOURDIN. — Sans doute, elle me bouscule... Moi, quand on me bouscule, je perds la tête.

CHARLOTTE. — Ne plaisantons pas... A qui avez-vous donné les trois mille francs?

RABOURDIN. — A qui?

CHARLOTTE. — Oui, à quelle nièce, à quel neveu? Dans quelle poche dois-je les reprendre, enfin?

RABOURDIN. — Dame ! faudrait que je pusse me souvenir...

CHARLOTTE. — Le vieux Chapuzot, peut-être?

RABOURDIN. — Oui, peut-être.

CHARLOTTE. — Cette bique de madame Fiquet?

RABOURDIN. — Ça se pourrait.

CHARLOTTE. — Ou cette chipie de madame Vaussard?

RABOURDIN. — Eh ! eh ! je n'en mettrais pas la main au feu. (*Il traverse et remonte la scène.*)

CHARLOTTE (1). — Mais parlez, dites un oui ou un non bien net !... (*A Dominique.*) Crois-tu que j'aie besoin de patience !

DOMINIQUE. — Tu t'emportes, tu te fais du mal.

RABOURDIN, *redescendant.* — Eh ! je ne sais pas, je ne peux pas savoir ! Cent sous d'un côté, cent sous de l'autre, parbleu ! La caisse s'est vidée, sans que je devinasse par quelle fente ! Ils étaient une bande à m'emprunter, à me carotter, à me voler... Ce que je sais, c'est qu'ils ont emporté jusqu'au dernier liard.

CHARLOTTE. — Voilà. Nous sommes remboursés.

RABOURDIN. — Si je les avais, vos trois mille francs, je vous les rendrais tout de suite. Je n'ai jamais rien eu à moi. Vous le retrouverez tôt ou tard, cet argent... (*S'attendrissant.*) On retrouvera tout après ma mort.

CHARLOTTE. — Ah ! non, pas cette farce-là avec moi ! Je sais ce qu'on retrouvera... Alors, mon argent est allé à toute la clique?

RABOURDIN. — Mes pauvres enfants !

CHARLOTTE. — Eh bien ! toute la clique paiera... Jour de ma vie ! ils rendront gorge ou je ne me nomme pas Charlotte... (*Asseyant violemment Rabourdin sur le fauteuil, à gauche.*) Vous d'abord, vous allez vous allonger là-dedans et ne plus bouger.

RABOURDIN. — Ne me brutalise pas... Pourquoi ne plus bouger?

CHARLOTTE, à *Dominique.* — Toi, tu vas courir chez les amis, les neveux, les nièces, et me les envoyer tout de suite... Tu leur diras que l'oncle Rabourdin est à l'agonie.

RABOURDIN, *effrayé.* — A l'agonie?

CHARLOTTE. — Oui, à l'agonie !... Ajoute qu'il crache le sang, qu'il râle, qu'il a perdu l'ouïe et la vue.

RABOURDIN. — Mais non, mais non !... Je voudrais savoir...

CHARLOTTE. — Ah ! pas d'explication, n'est-ce pas? Vous allez trépasser, c'est convenu... (*A Dominique.*) Tu m'as comprise?

DOMINIQUE. — Oui... Bonne chance. (*Il se dirige vers la porte du fond.*)

CHARLOTTE. — Non, passe par là. (*Elle lui indique la porte de gauche.*) Et n'en oublie pas un, envoie-les-moi tous.

DOMINIQUE. — Ils seront ici avant un quart d'heure. (*Il sort par la porte de droite.*)

SCÈNE III

RABOURDIN, CHARLOTTE

CHARLOTTE, *joignant l'action aux paroles.* — A présent, la toilette de la chambre. Il faut un certain désordre... Les draps de lit tirés et traînant à terre... Des vêtements jetés au hasard... Ah ! une chaise renversée près de la porte. Cela fait très bien.

RABOURDIN, *qui a regardé ces préparatifs, suppliant.* — Si tu me disais pourtant?...

CHARLOTTE. — Tout à l'heure... Je vais d'abord allumer du feu. (*Elle apprête et allume du feu.*)

RABOURDIN. — Du feu, en juin ! Mais j'ai déjà trop chaud, je vais étouffer. Tu me rendras malade.

CHARLOTTE. — Tant mieux !

RABOURDIN. — Comment ! tant mieux !

CHARLOTTE. — Vous auriez une bonne fièvre que cela avancerait fort nos affaires... Là, songeons maintenant à la tisane. (*Elle prend une bouillotte sur la cheminée et la met au feu.*)

RABOURDIN, *se levant.* — Je ne veux pas boire de tisane.

CHARLOTTE. — Laissez donc, vous en boirez... (*Elle va regarder sur la table de nuit.*) Qu'est-ce que c'est que cela?... Du chiendent, à merveille ! (*Elle met le paquet de chiendent dans la bouillotte.*)

RABOURDIN. — Non, non, pas de chiendent ! C'est absurde, du chiendent, lorsqu'on a bien déjeuné ! Ça va me noyer l'estomac... Je n'en boirai pas, d'ailleurs.

CHARLOTTE. — Vous en boirez, vous dis-je !... (*Regardant autour d'elle.*) La mise en scène est encore un peu pauvre. Il faudrait des bouteilles, des potions, des drogues... Attendez, j'ai mis l'ordonnance du médecin dans le tiroir de la table de nuit. (*Elle prend l'ordonnance.*)

RABOURDIN. — Je te défends d'aller chez le pharmacien.

CHARLOTTE. — Certes, je n'ai pas envie d'y aller... Vous avez toujours un tas de saletés dans votre armoire. Les premières drogues venues feront l'affaire. (*Elle passe à gauche. Elle ouvre l'armoire, monte sur une chaise et consulte l'ordonnance.*) Voyons... Une potion. En voici une... Des petits paquets. En voici une douzaine intacte parmi vos foulards... Des pilules. Diable ! où mettez-vous vos pilules? Ah ! j'en aperçois une boîte sous vos caleçons... (*Elle saute de la chaise.*) Et un bain. C'est fâcheux que nous n'ayons pas un bain... (*Elle vient poser les remèdes sur le guéridon.*) En attendant, vous allez prendre tout ça.

RABOURDIN, *s'approchant.* — Moi ! jamais ! Es-tu folle? Rêves-tu de m'empoisonner? Des médecines qui sont lasses de traîner dans l'armoire ! (*Il passe à gauche.*)

CHARLOTTE. — Elles n'en sont pas plus mauvaises. Vous les avez entamées, vous pouvez bien les finir, j'imagine !

RABOURDIN. — Non, je me révolte, à la fin. Tu abuses de la situation.

CHARLOTTE, *le poussant de nouveau dans le fauteuil.* — Voulez-vous bien vous rasseoir !... A présent, un peu de désordre dans le col de votre chemise. C'est cela !... Je vais prendre la couverture de votre lit. (*Elle va chercher la couverture.*)

RABOURDIN. — Mais j'étouffe, je te dis que j'étouffe ! J'aurai un coup de sang, c'est sûr.

CHARLOTTE, *revenant.* — Tant pis ! la couverture est de rigueur... (*Elle l'enveloppe.*) Là, allongez-vous... (*Agenouillée devant lui.*) Vous

(1) Charlotte, Rabourdin, Dominique.

[illegible] dans votre argent. vous faire entretenir par vos héritiers?

[illegible]... Les gueux ! je leur [illegible]

[illegible] je vais commencer par vous faire donner cette pendule dont vous avez une si grande envie.

RABOURDIN. — Vrai, j'aurais la pendule.

CHARLOTTE, *se relevant*. — Vous n'avez qu'à agoniser proprement. Je me charge du reste... La pendule, l'argent, je veux tout. J'entends que vos nièces se souviennent longtemps de moi.

RABOURDIN. — Hein ! ménage mes héritiers. Ne me les égorge pas. Je te les confie.

CHARLOTTE. — N'ayez pas peur !... La tête un peu renversée, les lèvres entr'ouvertes, les yeux fermés, l'air de ne plus entendre et de ne plus voir. Très bien, très bien !... (*Reculant et l'examinant.*) Oh ! le beau mourant que vous faites ! Vous êtes joliment laid, mon parrain... Attention ! (*Allant à la fenêtre.*) C'est le Chapuzot.

RABOURDIN. — Le gredin ! va-t-il être content !

SCÈNE IV

RABOURDIN, CHARLOTTE, CHAPUZOT

CHARLOTTE, *arrêtant Chapuzot et se jetant dans ses bras*. — Ah ! mon Dieu ! monsieur, c'est fini, hi ! hi ! hi ! (*Elle pleure.*)

CHAPUZOT. — Du calme, mon enfant... Tu vois que j'ai tout mon calme, moi !

CHARLOTTE, *l'arrêtant de nouveau*. — J'étais seule, j'ai eu une peur affreuse. Il m'a fallu le transporter, l'arranger. Et depuis une demi-heure, il est là, ha ! ha ! ha ! (*Elle pleure.*)

CHAPUZOT (1), *se débarrassant d'elle et venant regarder Rabourdin*. — Eh ! il respire encore !... (*Emmenant Charlotte à droite, baissant la voix.*) Enfin, que s'est-il passé?

CHARLOTTE. — Ça l'a pris tout d'un coup, après le déjeuner.

CHAPUZOT. — Oui, il a mangé comme un ogre... Des morceaux de pain énormes.

CHARLOTTE. — Alors il est devenu tout pâle.

CHAPUZOT. — Bien !

CHARLOTTE. — Il avait les yeux retournés...

CHAPUZOT. — Bien !

CHARLOTTE. — Les joues glacées, la langue pendante...

CHAPUZOT. — Bien ! bien !

CHARLOTTE. — Et il ressemblait à un vrai noyé, sauf votre respect.

CHAPUZOT. — Très bien !.. Mais est-ce qu'il n'as pas craché le sang?

CHARLOTTE. — Le sang, bon Dieu ! J'ai craint qu'il ne se vidât comme une cruche... Il ne serait pas capable maintenant de remuer le petit doigt.

CHAPUZOT. — Parfait ! (*Après un coup d'œil jeté sur Rabourdin.*) Et la voix? comment a-t-il la voix? Très faible, n'est-ce pas?

CHARLOTTE. — Hélas ! mon bon monsieur, il n'a plus parlé.

(1) Rabourdin, Chapuzot, Charlotte.

CHAPUZOT, *ravi, très haut*. — Dis-tu vrai?... (*Baissant le ton.*) J'ai le verbe si haut, que je l'incommode peut-être.

CHARLOTTE. — Non, ne vous gênez pas. Il a perdu l'ouïe et la vue.

CHAPUZOT, *s'approchant de Rabourdin*. — Il n'entend plus, il ne voit plus ! Ah ! le digne ami, l'excellent ami !... (*Revenant vers Charlotte.*) Moi qui ai des oreilles d'une finesse, des yeux d'une netteté ! Eh ! eh ! je suis son aîné pourtant.

CHARLOTTE. — Ne vous comparez pas à mon parrain. Vous en enterreriez dix comme lui... Quatre-vingts ans, la belle affaire ! C'est à soixante ans que les grosses maladies se déclarent et qu'elles vous emportent... (*Elle traverse et se place entre Rabourdin et Chapuzot.*) Regardez-le donc, dans son fauteuil, et voyez comme vous vous tenez droit, comme vos jambes sont fermes comme toute votre personne respire la fraîcheur et la santé !

CHAPUZOT. — Tu as raison, petite, je me porte bien. C'est bon, de se bien porter !... Ce vieux Rabourdin ! Est-il bête de se laisser tomber à ce point ! (*Baissant la voix.*) Cette fois, d'après les symptômes, j'ai bien peur...

CHARLOTTE. — Dites que c'est une chose certaine.

CHAPUZOT. — N'est-ce pas? Nous pouvons sans crainte nous abandonner à notre douleur.

CHARLOTTE. — Sans aucune crainte, hélas !

CHAPUZOT, *venant examiner Rabourdin*. — Les yeux morts, plus une goutte de sang... (*S'éloignant, le dos tourné, avec un frisson.*) Il est déjà froid.

RABOURDIN, *entre ses dents*. — Gredin de Chapuzot !

CHAPUZOT, *se retournant, effaré*. — Hein ! n'a-t-il point parlé?

CHARLOTTE, *le ramenant vivement à l'avant-scène*. — Monsieur, on n'a pas retrouvé cette malheureuse clé ; je suis bien embarrassée pour les petites dépenses... Puis, je n'oserais ouvrir la caisse. L'argent est à vous, maintenant.

CHAPUZOT, *radieux*. — A moi ! C'est vrai, l'argent est à moi !... Chère petite !

CHARLOTTE. — Alors, j'ai pensé qu'au lieu d'enfoncer la caisse...

CHAPUZOT, *violemment*. — Je ne veux pas qu'on touche à ma caisse !... (*D'une voix hésitante, et remontant, pour gagner la porte.*) J'avancerai quelque chose, s'il le faut. Mets les factures de côté. Je payerai, oui, je payerai, plus tard... (*Redescendant et prenant Charlotte à part.*) Crois-tu qu'il ira jusqu'à ce soir?

RABOURDIN, *entre ses dents*. — Infâme Chapuzot !

CHAPUZOT, *se retournant, terrifié*. — Je t'affirme qu'il a remué.

CHARLOTTE. — Eh ! non, c'est la couverture qui glisse... (*Remontant la couverture, bas à Rabourdin.*) Tenez-vous donc tranquille !

RABOURDIN, *bas*. — Je lui saute à la gorge, si tu ne le jettes à la porte !

CHAPUZOT. — Que te dit-il?

CHARLOTTE. — Eh ! il ne dit rien, mon bon monsieur. Il râle, le pauvre cher homme... (*Revenant.*) Je vous priais donc de m'avancer quelques centaines de francs...

CHAPUZOT, *gagnant la porte*. — Non, non, ne



Madame Fiquet.

parlons pas d'argent. J'ai trop de chagrin... Je cours chercher le docteur, pour qu'il nous rassure... Plus tard, plus tard. (*Il se sauve, poursuivi par Charlotte.*)

SCÈNE V

RABOURDIN, CHARLOTTE

RABOURDIN, *se levant d'un bond et allant ouvrir toute grande la porte que Charlotte vient de refermer.* — Ah ! misérable ! gueux ! scélérat !

CHARLOTTE, *refermant la porte.* — Taisez-vous, il est encore dans la salle à manger.

RABOURDIN. — Laisse-moi me soulager... (*Rouvrant la porte.*) Vaurien ! coquin ! assassin !

CHARLOTTE, *refermant la porte.* — Eh ! vous allez tout gâter... Vous voilà rouge comme une pivoine.

RABOURDIN, *descendant la scène, gravement.* — J'ai du sang sous la peau, bien sûr?

CHARLOTTE. — Certes.

RABOURDIN. — Mes yeux sont vivants?

CHARLOTTE. — Très vivants.

RABOURDIN. — Et ma langue est à sa place?

CHARLOTTE. — Il me semble qu'elle s'acquitte joliment de sa besogne.

RABOURDIN, *montrant le poing à la porte.* — Canaille !... (*A Charlotte.*) Touche-moi un peu, pour voir. Comment me trouves-tu? Suis-je froid?

CHARLOTTE. — Vous êtes d'une bonne chaleur, mon parrain.

RABOURDIN, *soulagé, s'abandonnant.* — Ah ! tu me fais du bien ! Je renais... Ce brigand de Chapuzot a une façon si convaincue de vous croire mort et enterré ! J'agonisais sous la couverture, j'avais mal partout... Il a dit : « Ma caisse », ce cadavre ! Jamais tu ne tireras un sou de cette affreuse carcasse.

CHARLOTTE, *qui regarde par la fenêtre.* — Si, si, ayez quelque patience. (*Elle revient vivement et le fait asseoir dans le fauteuil, à droite.*)

RABOURDIN. — Je ne fais plus le mort, ça m'attriste.

CHARLOTTE. — Bon !... Soupirez un peu, mon parrain... (*Rabourdin soupire agréablement.*) Ce n'est pas ça, c'est un soupir de demoiselle que vous faites là !... Tenez, plus fort, dans ce genre. (*Elle jette un soupir douloureux.*) Un râle, un beau râle.

SCÈNE VI

CHARLOTTE, MADAME FIQUET, LEDOUX, RABOURDIN, EUGÉNIE

RABOURDIN, *guettant la porte.* — Ha ! mon Dieu ! ha ! que je souffre !

MADAME FIQUET, *descendant rapidement la scène, suivie des deux jeunes gens.* — C'est donc vrai ! notre pauvre oncle ! Et nous qui allions sortir pour une affaire ! (*Elle garde le milieu, après s'être débarrassée de son panier; Ledoux et Eugénie s'adossent au fauteuil de Rabourdin, l'un à gauche, l'autre à droite.*)

RABOURDIN. — Ha ! mon Dieu !

EUGÉNIE. — Où avez-vous mal?

LEDOUX. — Est-ce à la poitrine? est-ce au ventre?

RABOURDIN. — Ha ! ha !

CHARLOTTE. — Voilà ce qu'il me répond depuis une demi-heure. Il ne jette qu'un cri... Vous voyez dans quel état est la chambre. Une crise abominable. J'ai cru que j'allais devenir folle... Je suis brisée. (*Elle s'assied sur le fauteuil, à gauche.*)

RABOURDIN. — Ha ! ha !

MADAME FIQUET. — Mais on ne peut le laisser passer ainsi !... Il faut se remuer... (*A Charlotte.*) N'avez-vous rien fait, des briques chaudes, des cataplasmes, de la tisane?

CHARLOTTE. — Il y a de la tisane devant le feu.

MADAME FIQUET. — Vite, alors... Eugénie, donne une tasse de tisane. (*Eugénie prend une tasse sur la cheminée et l'emplit de tisane.*)

RABOURDIN. — Ha ! ha !... Non, rien, je souffre trop.

EUGÉNIE, *passant la tasse à sa mère.* — Maman, elle est bouillante.

MADAME FIQUET. — Tant mieux !... Ouvrez la bouche, mon oncle.

RABOURDIN, *serrant les lèvres.* — Non, je ne puis pas, j'étouffe.

MADAME FIQUET. — Il la boira quand même... (*Elle le fait boire malgré lui.*) C'est vrai, elle était un peu chaude... (*A Rabourdin.*) Hein ! ça vous réchauffe?

RABOURDIN. — Ha ! ha !

MADAME FIQUET. — Eugénie, une autre tasse.

RABOURDIN, *épouvanté.* — Je meurs, plus de tisane, par grâce !

MADAME FIQUET. — Les malades disent tous cela... (*S'approchant du guéridon.*) Et sa potion?

CHARLOTTE. — Il y a plus d'une heure qu'il ne l'a prise.

MADAME FIQUET. — Bien... (*Elle verse de la potion dans une cuiller.*) Voilà une drogue qui ne sent pas bon.

RABOURDIN. — Ha ! ha !

MADAME FIQUET, *à Ledoux.* — Monsieur Ledoux, prenez-lui la tête... (*Elle retourne à Rabourdin et lui enfonce la cuiller dans la bouche.*) Là.

CHARLOTTE. — C'est aussi l'heure de ses pilules. Vous pouvez lui en donner trois.

MADAME FIQUET, *revenant au guéridon.* — Parfait. (*A Ledoux.*) Ne le lâchez pas. (*Elle fait glisser les pilules dans sa main.*) Il y en a quatre. Ça ne produira que plus d'effet... (*Elle retourne à Rabourdin, auquel elle fait prendre les pilules.*) Il avale ça comme un ange.

RABOURDIN. — Pouah ! j'étrangle ! (*Il tousse violemment.*)

MADAME FIQUET. — La tisane, la tisane ! Que fais-tu donc, Eugénie?

EUGÉNIE, *lui donnant la tasse de tisane.* — Voici, maman.

LEDOUX, *qui est allé regarder sur le guéridon.* — Il y a là des petits paquets...

CHARLOTTE. — Les petits paquets sont pour mettre dans la tisane.

MADAME FIQUET. — Parfait !... (*Ledoux vide un petit paquet dans la tasse.*) Une drôle de couleur... Ça ne va plus être assez sucré. Regardez donc dans mon panier... Vous ne voyez pas des morceaux de sucre?

Ledoux, *qui est remonté vers la table de nuit.* — Deux morceaux, madame. (*Il les lui apporte.*)

Madame Fiquet, *avec un sourire aimable.* — C'est le reste du café que vous nous avez offert dimanche... (*Elle met les morceaux dans la tasse.*) Eugénie, aide monsieur Ledoux à le tenir.

Rabourdin, *se débattant.* — Je vais mieux, je vous [illegible] bien, laissez-moi !

Madame Fiquet, *après l'avoir fait boire.* — Eh ! il en entrerait encore dix comme cela..

Rabourdin. — Ha ! mon Dieu ! ha ! ha ! je suis mort ! (*Il laisse tomber la tête. Puis, il s'endort peu à peu.*)

Eugénie. — Je crois qu'il est évanoui.

Ledoux. — Il en a assez.

Charlotte, *se levant.* — Oui, il me paraît en avoir assez... Son évanouissement le repose.

Madame Fiquet. — Sans doute. La tisane lui a fait un bien énorme. Vous voyez, il ne souffle plus. C'est là que je voulais en venir... (*A Eugénie et à Ledoux.*) Gardez-le, mes enfants, et s'il se plaignait encore, n'hésitez pas, de la tisane !... (*Les deux amoureux remontent doucement vers le lit, sans s'occuper davantage de Rabourdin. Madame Fiquet emmène Charlotte à gauche* (1).) Quand il s'est vu si près de sa fin, ne vous a-t-il rien confié d'important?

Charlotte. — Non... Seulement, il n'a cessé de parler de cette pendule.

Madame Fiquet. — La pendule Louis XV... Et que disait-il?

Charlotte. — Il en parlait comme d'une amie, comme d'une personne véritable, qu'il aurait vivement désirée voir à son lit de mort... Elle serait là, près de son lit. Cela le distrairait. Il regarderait les aiguilles marcher, il serait moins seul.

Madame Fiquet. — Bon.

Charlotte. — Il radotait ainsi qu'un amoureux, madame... Je vous dis ces choses, parce que vous êtes de la famille... Il est des détails si intimes...

Madame Fiquet. — Continuez, mon enfant. Je comprends toutes les passions.

Charlotte, *très émue.* — Enfin, il voudrait qu'elle sonnât sa dernière heure.

Madame Fiquet. — Sa dernière heure...

Charlotte. — Hélas ! madame, sa dernière heure.

Madame Fiquet. — Et il laissera son héritage à la personne qui lui donnera la pendule?

Charlotte. — Evidemment, il laissera son héritage à la personne qui... Ah ! pour le coup, vous êtes plus futée que moi.

Madame Fiquet. — L'habitude des affaires. Un mot me suffit. (*Appelant.*) Monsieur Ledoux !

Ledoux. — Madame...

Madame Fiquet, *le prenant à part, au milieu du théâtre, pendant que Charlotte remonte vers l'armoire, et qu'Eugénie reste devant le lit.* — Cet argent que vous alliez placer, vous l'avez sur vous, n'est-ce pas?... Prêtez-moi douze cents francs.

Ledoux, *inquiet.* — Permettez...

Madame Fiquet. — Une affaire que je vous expliquerai et qui assure votre mariage.

Ledoux, *hésitant, regardant Rabourdin.* — Alors, vous croyez?...

Madame Fiquet, *montrant Rabourdin.* — Eh ! mon cher, regardez-le. L'affaire est claire, les pièces sont là... Vous devez comprendre qu'à cette heure ma fille n'est pas embarrassée.

Ledoux. — Voici les douze cents francs. (*Il lui remet l'argent.*)

Madame Fiquet. — Bien... (*A Eugénie et à Ledoux.*) Mes enfants, gardez votre oncle. Je reviens tout de suite.

Charlotte, *l'arrêtant au fond, à demi-voix.* — Vous allez chercher la pendule?

Madame Fiquet. — Pas encore... Je veux savoir, je cours chez le docteur.

SCÈNE VII

CHARLOTTE, LEDOUX, EUGÉNIE, RABOURDIN

Eugénie. — Comme il fait chaud, ici !

Ledoux. — On étouffe, mademoiselle... Si l'on entr'ouvrait la fenêtre.

Eugénie, *traversant, allant à la fenêtre.* — Oui, oui.

Charlotte. — Non, pas de courant d'air !

Ledoux, *s'approchant, à demi-voix.* — Nous pourrions aller au jardin, mademoiselle.

Eugénie, *regardant par la fenêtre.* — Je ne veux pas, je ne veux pas... Enfin, voilà maman dans la rue ! Allons au jardin, monsieur Ledoux. (*Ils sortent en se souriant.*)

SCÈNE VIII

CHARLOTTE, RABOURDIN

Charlotte. — Des gens commodes, ces amoureux ! On n'a pas besoin de les mettre à la porte... (*S'approchant de Rabourdin.*) Hé ! mon parrain !... Tiens ! il ne bouge plus. Serait-il mort pour tout de bon? (*Reculant.*) Dites, pas de ces farces-là, c'était pour rire. Répondez donc, mon parrain, vous savez bien que j'ai peur des morts. (*Rabourdin laisse échapper un ronflement formidable. Elle s'approche, en riant.*) Ma parole ! il s'est endormi. Il ronfle comme un soufflet de forge... Hé ! mon parrain !

Rabourdin, *s'éveillant en sursaut.* — Hein ! quoi? pas de tisane !... Vous m'ennuyez à la fin, je me porte comme le Pont-Neuf ! (*Il se lève et passe à gauche.*)

Charlotte, *riant.* — Mon pauvre parrain !

Rabourdin. — Ah ! tu es seule, méchante gale... M'avoir fait avaler toutes ces saletés ! Pouah !

Charlotte, *courant à la fenêtre.* — Silence !

Rabourdin, *revenant à droite.* — C'est que cette sieste m'a ragaillardi. J'aurais volontiers fait un petit tour.

Charlotte. — Silence... (*Elle vient le rasseoir.*) Les voici avec le docteur.

(1) Charlotte, madame Fiquet, Ledoux, Eugénie, Rabourdin.

SCÈNE IX

CHARLOTTE, MADAME FIQUET, MOURGUE, RABOURDIN, MADAME VAUSSARD.

MOURGUE, *accourant auprès de Rabourdin, suivi des deux femmes.* — Quoi donc ! mon bon ami, vous souffriez, et je n'étais pas là !

RABOURDIN. — Ah ! docteur !

MOURGUE. — Calmez-vous, me voici, que diable ! Je suis tout à votre chère santé. (*Il lui prend le pouls.*)

MADAME VAUSSARD. — De grâce, docteur, rassurez-nous.

MOURGUE, *galamment.* — Je suis aux ordres de la reine de Senlis.

MADAME FIQUET. — Donnez-nous une bonne parole.

MOURGUE. — Tout de suite... (*Après un silence.*) Mais cela va aussi mal que possible, je crois.

RABOURDIN. — Plus mal que jamais.

MOURGUE. — Oui, tout à fait mal... (*Aux deux femmes.*) Tranquillisez-vous. (*Madame Fiquet, songeuse, s'écarte vers la gauche, pendant que madame Vaussard reste près de Rabourdin.*)

CHARLOTTE (1), *s'approchant, au docteur.* — Je puis vous dire, monsieur, quels symptômes se sont déclarés.

MOURGUE. — Inutile, mon enfant... Il suffit qu'on ait veillé à ce que mon ordonnance de ce matin fût bien exécutée.

CHARLOTTE. — Certes, monsieur, il a tout pris... C'est alors que la crise s'est produite.

MOURGUE. — Evidemment. Les remèdes remuent toujours les malades. N'avez-vous pas une plume et une feuille de papier? (*Charlotte prend sur le guéridon une plume et un buvard qu'elle apporte au docteur.*)

RABOURDIN. — Encore une ordonnance, docteur?

MOURGUE, *écrivant.* — Oh ! presque rien : un sirop, des pastilles, une eau minérale, un onguent et des sangsues... Je vous recommande les sangsues... Vingt-cinq, entendez-vous?

RABOURDIN, *inquiet.* — Non, non.

CHARLOTTE. — Vingt-cinq sangsues. C'est comme s'il les avait déjà.

MOURGUE, *revenant à Rabourdin.* — Là, mon bon ami, je vous trouve déjà mieux. Rien ne ragaillardit un malade comme un petit bout d'ordonnance... A propos, on m'a dit que Chapuzot courait après moi. Je l'ai aperçu, en venant ici, nu-tête au soleil, l'air fou, riant et chantant comme un homme ivre. Son état m'inspire de sérieuses inquiétudes.

RABOURDIN. — Ce bon Chapuzot... C'est le chagrin de me voir dans un si triste état.

MADAME VAUSSARD, *à Rabourdin.* — Vous seriez beaucoup mieux dans votre lit, mon oncle.

CHARLOTTE, *bas à madame Fiquet.* — Madame, je crois que ce neveu, ce Dominique, pour la pendule...

(1) Madame Fiquet, Charlotte, Mourgue, Rabourdin, madame Vaussard.

MADAME FIQUET, *bas.* — Je l'avais oublié ! Et il n'est pas là, c'est vrai !... Je cours. Pas un mot. (*Elle sort par la porte de droite, en évitant d'être vue.*)

CHARLOTTE, *à part.* — A l'autre.

SCÈNE X

CHARLOTTE, CHAPUZOT, MOURGUE, RABOURDIN, MADAME VAUSSARD

MOURGUE, *courant à Chapuzot qui entre, l'air hébété, balbutiant, chancelant.* — Eh ! que disais-je?... (*A Charlotte.*) Aidez-moi, mon enfant. (*Ils amènent Chapuzot à gauche, sur le fauteuil.*)

CHAPUZOT. — Rien... ce n'est rien... le soleil... Ah ! ce cher Rabourdin ! Ça m'a fait un effet ! Tout dansait. (*Il s'asseoit.*)

MOURGUE. — Je vais vous reconduire et vous mettre au lit.

CHAPUZOT. — Moi? allons donc ! Jamais je ne me suis senti si gaillard... Laissez, fermez-lui les yeux, ne vous inquiétez pas de moi... Ouf ! cette joie, ce grand soleil ! (*Il s'évanouit.*)

MOURGUE. — J'attendais ça... Vite, de l'eau, un linge mouillé. (*Il remonte au fond, cherchant.*)

RABOURDIN, *entre ses dents.* — S'il pouvait crever devant moi ! (*Gémissant.*) Ha ! ha !

MADAME VAUSSARD, *près de Rabourdin, à droite.* — Mon Dieu, docteur, voilà mon oncle qui passe.

MOURGUE, *allant à Rabourdin.* — Il faudrait des sinapismes.

CHARLOTTE, *près de Chapuzot, à gauche.* — Docteur, il ne souffle plus, je crois bien qu'il étouffe.

MOURGUE, *allant à Chapuzot.* — Je vais le saigner.

MADAME VAUSSARD. — Mais, docteur, vous ne pouvez le laisser mourir ainsi.

MOURGUE, *allant à Rabourdin.* — Je suis à lui, belle dame.

CHARLOTTE. — Dites-moi au moins ce que je dois faire, docteur.

MOURGUE, *allant à Chapuzot.* — Tout de suite, mon enfant.

MADAME VAUSSARD. — Docteur...

CHARLOTTE. — Docteur...

MOURGUE, *s'arrêtant au milieu et s'épongeant le front.* — Grâce ! La science est impuissante. Je ne puis en sauver qu'un à la fois.

RABOURDIN, *soupirant.* — Ha ! ha ! Lui si gaillard ! s'en aller avant moi ! (*Mourgue s'empresse auprès de Rabourdin, madame Vaussard remonte devant le lit.*)

CHAPUZOT, *sortant de son évanouissement.* — Hein ! il parle !

CHARLOTTE. — Voilà les frissons qui vous prennent... Voulez-vous qu'on vous transporte chez vous? (*Elle remonte, guettant madame Vaussard.*)

CHAPUZOT. — Non, je suis très bien sur ce canapé... (*Regardant Rabourdin, à part.*) J'attendrai.

CHARLOTTE (1), *au fond, bas à madame Vaus-*

(1) Chapuzot, Charlotte, madame Vaussard, Mourgue, Rabourdin.

[illegible] Fiquet. [illegible]...

Madame Vaussard. — Elle n'est plus là, c'est vrai !... Et moi qui m'amuse ! (*Elle sort vivement par le fond.*)

Charlotte, *à part.* — Et de deux... Celle qui rentrera les mains vides, rendra la dot. (*Elle remonte et range du linge dans l'armoire.*)

SCÈNE XI

CHAPUZOT, CHARLOTTE, MOURGUE, RABOURDIN, PUIS MADAME FIQUET, PUIS ISAAC.

Mourgue, *allant de Chapuzot à Rabourdin.* — Moi, j'aime mes malades... Chapuzot, mon ami, vous êtes menacé, je vous le dis une fois encore... Voulez-vous qu'on vous couvre davantage, Rabourdin?... Vous ne sauriez croire combien je suis heureux d'être ainsi entre deux de mes plus chers clients !

Rabourdin. — Le pauvre Chapuzot !

Chapuzot. — Le pauvre Rabourdin !

Madame Fiquet (1), *parlant à la cantonade.* — N'entrez pas tout de suite. Je vous appellerai... (*A Rabourdin.*) Mon oncle, serez-vous bien sage, bien raisonnable?

Rabourdin. — Je suis doux comme un mouton, ma bonne nièce.

Madame Fiquet. — M'aurez-vous de la reconnaissance, vous souviendrez-vous à toute heure de votre Lisbeth?

Rabourdin. — Certes.

Madame Fiquet. — Une chose heureuse, que je crains de vous annoncer tout d'un coup... (*A Mourgue.*) Docteur, mon oncle peut-il supporter une grande émotion?

Mourgue. — Une grande émotion... Je serais curieux d'étudier sur lui l'effet d'une grande émotion. (*Il lui prend le pouls.*) Allez, madame.

Charlotte (2), *allant se mettre près de Chapuzot.* — Attendez, je vais me placer à côté de monsieur Chapuzot, par prudence, dans le cas où l'émotion le gagnerait.

Madame Fiquet, *au fond, sur le seuil de la porte.* — Bien... Je puis agir, n'est-ce pas?... (*A la cantonade.*) Monsieur Isaac, veuillez entrer. (*Entrée d'Isaac, qui porte la pendule. Il s'arrête au milieu de la scène.*)

Rabourdin (3). — Ah ! la pendule, la chère pendule ! (*Il la regarde d'un air ravi.*)

Chapuzot, *entre ses dents.* — Ça va lui porter un coup.

Charlotte, *à Chapuzot.* — Ménagez-vous, tournez la tête.

Rabourdin, *les yeux toujours fixés sur la pendule.* — Et elle est à moi, elle couchera dans ma chambre !... Monsieur Isaac, je vous en prie, ne bougez pas.

Isaac. — C'est qu'elle me casse les bras.

Rabourdin. — Quelle finesse de ciselure !

Madame Fiquet, *derrière le fauteuil, bas.* — Eh bien ! docteur?

Mourgue, *très grave, tenant toujours le pouls.* — Le pouls est plus vif, la chaleur revient.

Rabourdin. — Quelle pureté dans les moindres détails !

Mourgue. — Parfait, les muscles reprennent leur jeu, la vie déborde.

Madame Fiquet, *à part.* — Hein ! il irait mieux !... (*Haut.*) Posez la pendule sur la cheminée, monsieur Isaac. (*Isaac passe devant Rabourdin, qui suit la pendule des yeux.*)

Chapuzot, *entre ses dents.* — Il est rose comme une fille... La peste !

Rabourdin (1), *après qu'Isaac a posé la pendule sur la cheminée.* — De près, oh ! de près elle est plus désirable encore !

Mourgue, *tenant toujours le pouls de Rabourdin.* — Plus de fièvre, rien qu'un doux frisson, un cœur de quinze ans battant pour la première fois.

Rabourdin, *se tournant vers madame Fiquet.* — Merci, Lisbeth.

Madame Fiquet. — Attendez... (*D'une voix navrée.*) Elle sonne, mon oncle, elle sonne.

Isaac, *qui règle la pendule.* — Oui, la sonnerie est en bon état.

Madame Fiquet. — Hélas ! mon pauvre oncle !... (*La pendule sonne.*) Un son bien triste, mon Dieu !

Rabourdin. — Une voix d'oiseau... (*La pendule sonne de nouveau.*) Une musique de printemps. Elle sonne la vie. . Attendez, je vais la régler moi-même. (*Il s'oublie et court à la cheminée.*)

Madame Fiquet, *stupéfaite.* — Le voilà debout, maintenant !

Chapuzot, *ahuri.* — Debout ! (*Il a une crise, Charlotte lui tape dans les mains.*)

Mourgue. — Très bien... Ce sont les pilules qui agissent.

Rabourdin, *très embarrassé, feignant de chanceler.* — Pardon... la joie... J'ai cru que je pourrais... Menez-moi à mon lit. Cet effort m'a brisé. (*Madame Fiquet et Mourgue le conduisent à son lit et restent auprès de lui.*)

SCÈNE XII

LES MÊMES, MADAME VAUSSARD

Madame Vaussard, *sur le seuil de la porte, à part.* — C'est cela, la pendule est sur la cheminée... Quelle gueuse ! (*Arrêtant Isaac sur le bord de la scène* (2). Je pense que, devant la profonde affliction qui me menace, vous ne faites plus aucune difficulté pour le renouvellement des billets.

Isaac. — Aucune, en effet, madame... Nous ajouterons les petits intérêts d'usage.

Madame Vaussard. — Et vous me prêterez trois nouveaux mille francs.

(1) [illegible] madame Fiquet, Rabour-[illegible]

(2) Charlotte, Chapuzot, madame Fiquet, Rabourdin, Mourgue.

(3) Charlotte, Chapuzot, Isaac, madame Fiquet, Ra-[illegible]

(1) Charlotte, Chapuzot, madame Fiquet, Rabourdin, Mourgue, Isaac.

(2) Chapuzot, Charlotte, madame Vaussard, Isaac; et, dans le fond, madame Fiquet et Mourgue, devant le lit où Rabourdin est couché.

ISAAC. — Oui, je pense pouvoir les prêter... J'irai voir votre mari.

MADAME VAUSSARD. — Inutile, il travaille, vous le dérangeriez... Revenez ici dans une heure. J'aurai les papiers nécessaires. (*Elle remonte et l'accompagne jusqu'à la porte. Isaac sort.*)

CHARLOTTE, *qui a entendu, tout en feignant de s'occuper de Chapuzot.* — Trois mille francs, juste ma dot !

MOURGUE, *toujours devant le lit.* — Oui, mon ami, tournez-vous du côté de la ruelle, tâchez de dormir. (*Il descend. Madame Vaussard s'approche.*)

MADAME FIQUET, *descendant la scène, bas à Mourgue.* — Un faux espoir, n'est-ce pas? la dernière lueur de la lampe près de s'éteindre?

MOURGUE. — Sans doute. Je reviendrai, dans la soirée, s'il le faut... (*Il monte au fond prendre son chapeau et redescend vers Chapuzot. Charlotte est devant le lit. Madame Vaussard et madame Fiquet sont à droite, à l'avant-scène, où elles échangent des regards terribles.*) Chapuzot, vous devriez aller vous coucher.

CHAPUZOT. — Eh ! non, fichtre ! on ne m'éloignera pas... Je consens à prendre l'air au jardin, mais c'est tout.

MOURGUE. — Eh bien ! venez au jardin. (*Il veut lui donner le bras.*)

CHAPUZOT, *se débattant.* — Laissez donc, je vous porterais, si je voulais. (*Il est pris d'une crise et manque de tomber. Mourgue l'emporte.*)

SCÈNE XIII

MADAME VAUSSARD, MADAME FIQUET, CHARLOTTE, *devant le lit,* RABOURDIN, *couché.*

MADAME VAUSSARD, *furieuse, très haut.* — Nous ne devions pas lui faire un tel cadeau. C'est vous qui aviez proposé de jurer...

CHARLOTTE, *venant se mettre entre elles.* — Eh ! doucement, mesdames, mon parrain s'assoupit. (*Elle remonte près du lit dont elle ferme les rideaux.*)

MADAME VAUSSARD, *continuant à voix basse.* — Un simple guet-apens, n'est-ce pas?

MADAME FIQUET, *à voix basse.* — J'ai été plus alerte que les autres, voilà tout.

MADAME VAUSSARD. — Dites moins délicate.

MADAME FIQUET. — Eh ! vous étiez sur mes talons !... Chacun pour soi... Tant pis, si vos falbalas vous ont empêchée de courir !

MADAME VAUSSARD, *haussant la voix peu à peu.* — Mes falbalas ! Ah ! des injures maintenant. Je ne vous suivrai pas sur ce terrain... Je trouverai un autre cadeau pour mon oncle.

MADAME FIQUET, *haussant la voix peu à peu.* — C'est cela.

MADAME VAUSSARD. — Un cadeau plus beau que le vôtre, moins sot, de meilleur goût.

MADAME FIQUET. — Comme vous voudrez... Je lui en apporterai un plus cher.

MADAME VAUSSARD. — Moi, un plus cher.

MADAME FIQUET. — Et moi, un plus cher encore.

MADAME VAUSSARD, *très haut.* — Madame !

MADAME FIQUET, *très haut.* — Madame !

CHARLOTTE, *venant de nouveau se mettre entre elles.* — Eh ! de grâce, allez au jardin... Il dort.

MADAME FIQUET, *prenant Charlotte à part.* — C'est cette hypocrite !... Je ne m'en vais pas, si elle reste... (*Bas.*) Décidez votre parrain en ma faveur, et votre fortune est faite. (*Elle remonte.*)

MADAME VAUSSARD, *prenant Charlotte à part.* — L'insolente !... Je ne consens à me retirer que derrière elle... (*Bas.*) Mon enfant, je compte sur vous, je vous récompenserai.

MADAME FIQUET, *devant la porte.* — Passez la première, madame.

MADAME VAUSSARD, *même jeu.* — Madame, passez la première.

CHARLOTTE, *les poussant toutes les deux.* — Eh ! sortez ensemble.

SCÈNE XIV

CHARLOTTE, RABOURDIN, PUIS DOMINIQUE

CHARLOTTE. — Impossible de respirer avec de pareilles commères sur les bras !

RABOURDIN, *passant la tête prudemment entre les rideaux.* — Personne... Eh ! Charlotte !

CHARLOTTE. — Quoi, mon parrain?

RABOURDIN. — Plus une nièce, tu es sûre? Hein? derrière les fauteuils, sous les meubles?

CHARLOTTE. — Non, non, ils sont tous dans le jardin.

RABOURDIN. — Alors... (*Il saute du lit.*) Attends, le verrou, pour plus de précaution. (*Il va pousser le verrou et revient en battant des entrechats.*) Houp ! houp ! ça fait du bien... Houp là ! J'ai les jambes rouillées, ma parole !

CHARLOTTE. — Prenez garde, ils vont vous entendre.

RABOURDIN. — Tant pis ! j'ai la pendule... (*Il la prend par la taille et la force à valser avec lui, en chantonnant.*) J'ai la pendule, j'ai la pendule...

CHARLOTTE. — Finissez donc... Je n'ai pas ma dot, moi ! Il faut que le Chapuzot et la Vaussard s'exécutent. (*Elle entend frapper à la porte de droite.*) Voici Dominique. (*Elle va ouvrir la porte. Dominique entre.*)

RABOURDIN, *qui est allé regarder la pendule.* — Ravissante !... Il est vrai que je l'ai bien gagnée depuis ce matin.

DOMINIQUE (1), *tranquillement.* — Elle n'est pas encore à vous.

RABOURDIN, *se retournant, très inquiet.* — Hein? que dit mon neveu?

DOMINIQUE. — Je dis que je connais le marché conclu entre votre nièce Fiquet et le sieur Isaac.

RABOURDIN. — Eh bien !... elle a acheté la pendule douze cents francs?

DOMINIQUE. — Non, elle l'a louée, jusqu'à ce soir, pour dix francs... Vous comprenez, mon oncle... ce soir, vous serez mort.

RABOURDIN, *ahuri.* — Ce soir, je serai mort... (*Comprenant.*) Ah ! la gredine ! je la reconnais bien là.

(1) Charlotte, Dominique, Rabourdin.

CHARLOTTE, [illegible]. — Mon pauvre parrain !

RABOURDIN, *exaspéré*. — Je suis volé, je suis assassiné... (*Traversant et allant s'asseoir à droite.*) (1) Ecoute, Charlotte, torture-les, ruine-les, donne-leur quelque bonne maladie qui les emporte de rage... Je te fais cadeau de la pendule si tu la leur arraches.

(1) Rabourdin, Charlotte, Dominique.

CHARLOTTE. — C'est dit... Mais il faut contenter d'abord ces excellents parents.

RABOURDIN. — Les contenter !... Pas de mauvaise plaisanterie, n'est-ce pas? (*La pendule sonne.*)

CHARLOTTE, *la main tendue vers la pendule.* — Elle sonne votre dernière heure, mon parrain. (*Rabourdin se lève brusquement d'un air d'épouvante. Puis, tous trois sont pris d'un fou rire.*)

ACTE TROISIÈME

Le même décor qu'à l'acte premier.

Au lever du rideau, madame Fiquet et madame Vaussard sont assises aux deux côtés de la table ronde, l'une à gauche, l'autre à droite; la première classe des papiers qu'elle tire de son panier posé à côté d'elle; la second écrit. Chapuzot, adossé contre la caisse, à gauche, cause avec Dominique. Ledoux et Eugénie, côte à côte sur le canapé, à droite, parlent à voix basse en se souriant.

SCÈNE PREMIÈRE

CHAPUZOT, DOMINIQUE, MADAME FIQUET, MADAME VAUSSARD, LEDOUX, EUGÉNIE. (*Toute cette scène se dit à demi-voix.*)

MADAME FIQUET, *s'arrêtant dans son travail pour prêter l'oreille.* — Il me semble que j'ai entendu un gros soupir.

TOUS, *regardant la porte de la chambre, qui est grande ouverte.* — Un gros soupir...

MADAME FIQUET. — Oui, c'est comme un souffle qui m'a passé dans le dos... Attendez. (*Elle se lève et va à la porte; elle appelle doucement.*) Charlotte !

CHARLOTTE, *paraissant sur le seuil de la porte.* — Chut !

MADAME FIQUET. — Rien de nouveau?

CHARLOTTE, *d'une voix très basse.* — Ah ! Seigneur ! c'est la fin... N'entrez pas, le moindre bruit l'exaspère.

MADAME FIQUET. — Et le docteur est toujours là?

CHARLOTTE. — Oui, oui... Chut ! (*Tous les héritiers haussent les épaules et tournent le dos à la porte.*)

MADAME VAUSSARD, *aigrement, à madame Fiquet, qui vient se rasseoir.* — Voici la quatrième fois que vous nous émotionnez pour rien. (*Elles se remettent toutes deux à la besogne.*)

CHAPUZOT. — Ça vous porte un coup, c'est bête.

DOMINIQUE. — Si nous nous asseyions.

CHAPUZOT. — Non, l'air m'a remis, je suis très bien, appuyé de cette façon... (*Il caresse la caisse de la main, en parlant.*) Je vous disais donc que la maison... (*Dominique lui fait signe de parler plus bas.*) Oui, oui... la maison... (*Il continue à voix basse.*)

LEDOUX, *tendrement.* — Cette journée, mademoiselle, est la plus belle de mon existence.

EUGÉNIE, [illegible]. — Ah ! monsieur Ledoux, ah ! vraiment !...

LEDOUX. — Je l'ai passée tout entière avec vous, et vous avez bien voulu me laisser entendre que vous m'aimiez.

EUGÉNIE. — Maman m'a permis cet aveu.

MADAME FIQUET, *sans lever la tête.* — Tiens ! elle lui donne à boire... Je viens d'entendre le bruit de la cuiller dans la tasse.

CHAPUZOT, *sans regarder la porte.* — C'est quelque chose de sucré... Elle a pris le sucrier sur la table de nuit.

MADAME VAUSSARD, *sans cesser d'écrire.* — Non, dans l'armoire... L'armoire a crié.

EUGÉNIE, *continuant, à Ledoux.* — Maman m'a autorisée à vous abandonner ma main, depuis que mon pauvre oncle...

LEDOUX. — Vous êtes un ange. (*Il lui baise la main.*)

EUGÉNIE. — Maman assure qu'à nous deux nous réunirons près de vingt mille francs de rentes. J'ai des projets, oh ! des projets. Je veux un salon plus beau que celui de ma tante Vaussard; je veux une femme de chambre; je veux six toilettes par an, une petite voiture, un petit cheval, un petit château...

LEDOUX. — Certes, tout ce qu'il vous plaira, adorable Eugénie... Les bijoux, les dentelles...

EUGÉNIE, *très joyeuse.* — Oui, oui, des bijoux, des dentelles... (*Changeant de voix.*) Maman a dit que vous pouviez m'embrasser sur le front.

MADAME VAUSSARD, *levant brusquement la tête.* — Cette fois...

TOUS, *se tournant vers la porte.* — Hein?

MADAME FIQUET, *écoutant.* — Eh ! non, c'est la petite qui souffle le feu.

CHARLOTTE, *entrant d'un bond, traversant la scène, au fond.* — Des serviettes chaudes ! des serviettes chaudes !... J'ai laissé le feu s'éteindre. Le pauvre homme est glacé ! (*Elle entre dans la cuisine.*)

MADAME VAUSSARD, *après une hésitation.* — Je n'ai plus que quelques lignes à écrire. (*Elle se remet à son travail.*)

MADAME FIQUET, *même jeu.* — J'aurais pourtant bien voulu mettre un peu d'ordre dans ce panier.

LEDOUX, *à Eugénie.* — Votre front est pur comme une matinée de printemps. (*Il l'embrasse de nouveau.*)

EUGÉNIE. — Doucement... Embrassez-moi doucement, pour que nous ne dérangions personne. (*Ils continuent leur causerie à voix basse.*)

CHAPUZOT, *haussant légèrement la voix et descendant à l'avant-scène avec Dominique.* — Mais non, c'est très laid, des bordures de fonte... Je préfère le buis... Je mets du buis partout, je fais sabler les allées qui en ont besoin, je donne quelques coups de serpe dans les massifs de lilas... De la sorte, j'ai un joli jardin.

DOMINIQUE. — Un jardin charmant, en effet.

CHAPUZOT. — Rabourdin n'a jamais eu de goût... (*Ils remontent.*) Tenez, vous voyez d'ici, à droite, au bout de la tonnelle, ce grand orme, à l'ombre duquel rien ne pousse. Eh bien ! je le coupe, moi. Dès demain, il ne sera plus là. Je veux pouvoir jouir de mon jardin au soleil... (*Ils redescendent.*) C'est comme derrière la maison, je vais planter un grand verger. Dans dix ans, je mangerai les plus beaux fruits de Senlis.

CHARLOTTE, *traversant la scène et entrant dans la chambre, une serviette pliée sur les mains.* — Elle me brûle... Faites chauffer des serviettes. J'ai allumé trois fourneaux.

MADAME VAUSSARD, *d'une voix fâchée.* — Eh ! petite, quand vous aurez fini d'aller et de venir !... Vous faites un vent avec vos jupes !

MADAME FIQUET. — On ferme les portes, au moins... (*Elle se lève et va fermer la porte de la cuisine.*) Nous sommes entre deux airs, nous allons nous enrhumer. (*Elle vient se rasseoir.*)

EUGÉNIE, *souriant, la main dans celles de Ledoux.* — Je rêve une chambre de satin bleu avec des appliques de dentelles... Des fleurs partout...

LEDOUX. — Oui, tout ce qu'il vous plaira, adorable Eugénie.

MADAME FIQUET, *continuant l'inventaire de son panier, entre ses dents.* — Je n'aurai jamais fini... Nous disons le dossier de cette petite dame, le billet échu de ce jeune homme, la requête du monsieur qui a trouvé sa femme...

CHAPUZOT, *à Dominique avec lequel il remonte la scène.* — Vous voyez, les murs sont bons, les boiseries ont peu souffert... (*Ils disparaissent dans le jardin, aussitôt qu'Isaac est entré.*)

SCÈNE II

MADAME FIQUET, ISAAC, MADAME VAUSSARD, LEDOUX, EUGÉNIE, ET CHAPUZOT ET DOMINIQUE, *qu'on voit par instants dans le jardin.*

ISAAC, *s'approchant de madame Vaussard, qui écrit toujours.* — Madame...

MADAME VAUSSARD. — Une seconde, monsieur Isaac... Je termine notre petite affaire. (*Elle continue à écrire.*)

MADAME FIQUET, *remettant pêle-mêle dans son panier les papiers qu'elle en a tirés.* — Tant pis ! je tâcherai d'y voir clair un autre jour... (*Prenant Isaac à part, à gauche* (1).) Venez reprendre la pendule ce soir.

ISAAC. — Très bien, madame.

MADAME FIQUET. — Si vous voulez même attendre... Vous savez que je marie ma fille. La chère enfant !... (*Elle regarde Eugénie, juste au moment où Ledoux l'embrasse.*) Les mains et le front seulement, Eugénie...

CHARLOTTE, *dans la coulisse.* — Quelqu'un !

TOUS, *regardant la porte de la chambre à coucher.* — Hein ! quoi !

CHARLOTTE, *entrant en scène.* — Quelqu'un ! vite, chez le pharmacien, pour une potion !

MADAME FIQUET. — Vous nous avez fait une peur !... (*Les héritiers ont un geste d'ennui. Chapuzot et Dominique retournent dans le jardin. Ledoux, qui s'est levé, reste appuyé au dossier du canapé. Madame Fiquet continue en baissant la voix.*) Eh ! ne dérangez personne... Au point où en est notre oncle. (*Prenant la fiole et allant l'emplir d'eau, à l'aide d'une carafe qu'elle trouve sur le buffet.*) A quoi bon dépenser de l'argent, n'est-ce pas? Ça fera absolument le même effet.

CHARLOTTE. — Donnez... (*Elle reprend la fiole et rentre dans la chambre.*)

MADAME FIQUET. — Si l'on écoutait les malades, ils avaleraient une pharmacie. (*Elle remonte au fond et cause avec Chapuzot et Dominique.*)

MADAME VAUSSARD (2), *se levant, amenant Isaac à l'avant-scène.* — Voici... Mon mari était occupé. Je lui ai fait signer les billets en blanc, et je les ai remplis.

ISAAC. — C'est que je ne suis pas encore bien décidé...

MADAME VAUSSARD. — Comment ! J'ai votre parole !

ISAAC. — Sans doute, j'ai promis... (*Regardant la porte de la chambre.*) Mais il y a tant de risques à courir. (*Il passe à droite.*)

MADAME VAUSSARD. — Oh ! gardez, je ne suis pas embarrassée maintenant. Je trouverai un autre prêteur. Les intérêts sont assez beaux.

MOURGUE, *sur le seuil de la chambre.* — Plus rien à faire, mon enfant... Attendre simplement le résultat.

ISAAC, *retenant madame Vaussard.* — Madame... Voici les trois mille francs. (*Il lui remet les billets et sort. Chapuzot, Dominique et madame Fiquet descendent la scène avec Mourgue.*)

SCÈNE III

CHAPUZOT, MADAME FIQUET, MOURGUE, MADAME VAUSSARD, LEDOUX, EUGÉNIE, ET DOMINIQUE, *dans le fond, à gauche, se cachant pour rire.*

TOUS. — Eh bien?

MOURGUE. — Un cas des plus curieux, un mal incompréhensible.

CHAPUZOT. — Vraiment.

(1) Isaac, madame Fiquet, madame Vaussard, Ledoux, Eugénie; et, dans le jardin, Chapuzot et Dominique.

(2) Isaac, madame Vaussard, Ledoux, Eugénie; et, au fond, faisant groupe, Dominique, Chapuzot et madame Fiquet.

[illegible] montant de tous les membres à la fois, sans que je puisse le [illegible]

[illegible] — Mon Dieu !

[illegible] un mal extraordinaire, qui m'échappe, à moi, vieux praticien... C'est très grave, très grave, très grave !

[illegible] *s'approchant du docteur.* — La vieillesse, docteur. Je me suis laissé dire qu'à l'âge de Rabourdin, les os grossissent et vous étouffent.

MOURGUE. — Très grave, très grave, très grave. (*Chapuzot remonte.*)

MADAME FIQUET. — Alors, docteur...

MOURGUE. — Je m'y perds, la science a des profondeurs... (*Regardant sa montre.*) Bigre ! six heures, je vais dîner... Mesdames et la compagnie, tous mes compliments. (*Il sort en saluant et en baisant la main de madame Vaussard.*)

SCÈNE IV

CHAPUZOT, DOMINIQUE, MADAME FIQUET, MADAME VAUSSARD, EUGÉNIE, LEDOUX.

DOMINIQUE. — Vous n'allez pas dîner, monsieur Chapuzot?

CHAPUZOT. — Non, j'aurai du courage jusqu'au bout... (*Il revient s'adosser à la caisse.*) Je vous avoue cependant que mon estomac commence...

MADAME FIQUET, *reprenant sa place auprès de la table, à gauche, tandis que madame Vaussard reprend la sienne, à droite.* — Sans doute, il est l'heure de manger. Est-ce que tu as faim, Minette?

EUGÉNIE. — Un peu, maman. Je goûterais volontiers... On aurait seulement des gâteaux...

CHARLOTTE, *dans la coulisse.* — Ah ! mon Dieu ! mon Dieu !

TOUS, *se levant.* — Hein !

CHARLOTTE, *dans la coulisse.* — Il est mort !

TOUS, *droits, sans bouger, comme figés.* — Mort ! (*Un grand silence.*)

MADAME VAUSSARD, *poussant trois sanglots qu'elle étouffe dans son mouchoir.* — Ha ! ha ! ha !

MADAME FIQUET. — Je ne puis pas pleurer.

CHAPUZOT. — C'est comme moi.

MADAME FIQUET. — Je garde tout en dedans.

CHAPUZOT. — Comme moi... On souffre bien davantage.

MADAME FIQUET, *se dirigeant vers Eugénie.* — Pleure, pleure, Minette, ça te soulagera.

EUGÉNIE, *pleurant.* — Hi ! hi ! hi !

MADAME FIQUET. — Que tu es heureuse de pouvoir pleurer ! (*A Ledoux.*) Menez-la au jardin, monsieur Ledoux, tâchez de la distraire... (*Madame Vaussard est passée à droite. Madame Fiquet rappelle Eugénie* (1).) Eugénie ! malheureuse enfant, tu n'as plus d'oncle... (*Plus bas.*) Tu peux te laisser embrasser sur les joues. (*Ledoux et Eugénie sortent.*)

DOMINIQUE, *enlevant la chaise qui se trouve près de la table.* — Il y a des formalités à remplir.

MADAME VAUSSARD. — Un homme si bon !

MADAME FIQUET (1), *descendant.* — Une tête si bien organisée pour les affaires !

CHAPUZOT. — Un ami de quarante ans !

DOMINIQUE. — Il faudrait aller à la mairie.

CHAPUZOT. — Et vous vous souvenez comme il était gai, avant que la maladie l'eût rendu insupportable !

MADAME FIQUET. — Il avait des manies attendrissantes. Il me semble encore l'entendre parler de sa fin prochaine.

MADAME VAUSSARD. — Et il s'est éteint comme il le disait, ce grand, ce généreux, cet excellent cœur.

DOMINIQUE, *emportant la table qu'il met derrière le canapé.* — Nous devrions songer aussi aux lettres de faire part.

MADAME FIQUET, *grimaçant.* — Ah ! les larmes, voici les larmes... (*Tous trois pleurent bruyamment, étalant leurs mouchoirs.*)

DOMINIQUE (1), *descendant.* — Eh ! calmez-vous. Il est mort, c'est fini... Soyons sérieux.

MADAME FIQUET, *s'essuyant les yeux, d'une voix délibérée.* — Vous avez raison, soyons sérieux. (*Tous trois remettent leurs mouchoirs dans leurs poches.*)

CHAPUZOT. — Nous ne sommes pas des enfants.

MADAME VAUSSARD. — Nos larmes ne nous le rendront pas.

CHAPUZOT. — Ah ! non, non !... Je me charge des lettres de faire part. (*Il remonte et s'arrête près du buffet.*)

MADAME FIQUET, *à Dominique.* — Vous, jeune homme, allez faire la déclaration à la mairie.

DOMINIQUE. — Bien, madame. (*Il sort par le fond.*)

MADAME VAUSSARD. — Ma robe de deuil est toute prête, et je cours... (*Elle sort par le fond.*)

MADAME FIQUET. — Moi, je vais voir à la cuisine... Il faudra du vin chaud pour la veillée. (*Elle entre dans la cuisine.*)

SCÈNE V

CHAPUZOT, PUIS CHARLOTTE

CHAPUZOT, *près du buffet.* — Voudraient-elles m'éloigner?... Elles sont capables de mettre la maison dans leurs poches, ces commères-là !... (*Prenant un couvert sur le buffet.*) Tiens, le couvert d'argent que j'ai donné à Rabourdin... Je ne sais pas pourquoi je le laisserais traîner. (*Il glisse le couvert dans sa poche, puis il descend en scène.*) Il faudra que je surveille le panier de la Fiquet; elle déménagerait les meubles dedans... (*Regardant de nouveau autour de lui.*) Et la canne à pomme d'or, je ne la vois pas? Ah ! la voici. (*Il va la chercher près de la caisse et revient à petits pas.*) Elle m'a bien coûté soixante francs. (*Charlotte entre en riant, pendant qu'il cherche à la cacher sous son paletot.*) Diable ! le bout dépasse... Je vais toujours dévisser la pomme.

(1) [illegible] Ledoux, Eugénie, madame [illegible] Vaussard.

(1) Chapuzot, madame Fiquet, madame Vaussard, à l'avant-scène, Dominique, dans le fond.

(1) Chapuzot, madame Fiquet, Dominique, madame Vaussard.

(*Au moment où il s'efforce à dévisser la pomme. Charlotte le touche à l'épaule. Il a un sursaut de peur et se retourne, grelottant.*) Hein ! Rabourdin !... Ah ! c'est toi, petite. Que veux-tu? (*Il s'ingénie vainement à dissimuler la canne.*)

CHARLOTTE. — Maintenant que tout vous appartient, monsieur, j'ai pensé que vous me donneriez cet argent dont je vous ai parlé, au lieu d'enfoncer la caisse...

CHAPUZOT. — Bien, bien... Aurais-tu assez de cinquante francs?

CHARLOTTE. — Oh ! non, il y a toutes sortes de dépenses... Donnez-moi trois cents francs.

CHAPUZOT. — Bon Dieu ! trois cents francs... C'est qu'il me faudrait aller chez moi.

CHARLOTTE. — Eh bien?

CHAPUZOT. — Dame ! si je m'absentais d'ici, on n'aurait qu'à me voler.

CHARLOTTE. — Ne suis-je pas là? Je vous promets de faire bonne garde.

CHAPUZOT. — Tu ne quitteras pas la caisse?... (*Il la pousse contre la caisse.*) Tu resteras là?

CHARLOTTE. — Je le jure.

CHAPUZOT, *caressant la caisse.* — Hein ! comme elle est tendre, comme elle est tiède !... Je cours et je reviens. (*Il veut se hâter et trébuche.*)

CHARLOTTE. — Doucement, revenez entier. (*Charlotte se laisse tomber sur la chaise, à gauche, prise d'un fou rire.*) Ha ! ha ! ha !

SCÈNE VI

CHARLOTTE, MADAME FIQUET

MADAME FIQUET. — Quoi donc ! J'ai entendu des rires...

CHARLOTTE, *pleurant.* — Hi ! hi ! hi !

MADAME FIQUET. — C'était vous qui pleuriez?... Les larmes ont de loin un singulier son... La cuisine est dans un désordre ! Il faudrait du bouillon, du café, quelque chose de chaud, enfin !... (*Elle fouille dans le buffet et en sort une bouteille.*) Qu'est-ce que c'est que ça?

CHARLOTTE. — Du rhum, madame.

MADAME FIQUET. — Ma foi, je vais en prendre un petit verre... J'ai l'estomac d'un délabré ! (*Elle se verse et boit un petit verre, puis elle se dirige vers la chambre.*) Et maintenant, il faut songer...

CHARLOTTE, *se levant et passant à droite.* — Entrez, madame. Vous lui devez bien ces derniers soins... Il vous a tout laissé.

MADAME FIQUET, *sur le seuil de la chambre.* — Vrai? (*Elle revient vers Charlotte.*)

CHARLOTTE. — Aussi vrai que le cher homme n'est plus là... Il a fait son testament tantôt, pendant que vous étiez au jardin. C'est moi qui trempais la plume dans l'encrier.

MADAME FIQUET. — Et j'ai tout, le mobilier, la maison, l'argent?

CHARLOTTE. — Tout, madame... J'ai parlé en votre faveur. Vous m'avez promis de ne pas être ingrate.

MADAME FIQUET. — Voilà les demandes d'argent qui commencent, n'est-ce pas? Parce qu'on sait que j'ai de la fortune, on veut mettre la main dans mes poches? (*Elle passe à droite.*) Non, par exemple. Vous pensiez peut-être que j'allais vous entretenir votre vie durant?... Écoutez, si vous continuez à me servir, je vous donnerai six belles chemises de toile. Ça, c'est sérieux.

CHARLOTTE. — Merci, madame.

MADAME FIQUET, *traversant et se dirigeant de nouveau vers la chambre.* — Et, maintenant, vous allez m'aider à enlever la pendule.

CHARLOTTE, *la suivant.* — La pendule... Pourquoi l'enlever? Vous ne l'avez donc pas achetée?

MADAME FIQUET, *dédaigneuse.* — Certes !

CHARLOTTE, *se dirigeant à son tour vers la chambre.* — Oh ! moi, je veux bien. Ça vous regarde... Allons chercher la pendule.

MADAME FIQUET. — Vous dites cela d'un singulier ton.

CHARLOTTE, *revenant à droite.* — Non ! non !... Vous payez trop mal les services qu'on vous rend.

MADAME FIQUET. — Voyons, je suis ronde en affaires, je mettrai la douzaine... Qu'y a-t-il? dites-moi tout.

CHARLOTTE. — Non ! mille fois non !... Ça m'est bien égal que vous jetiez votre héritage à la rivière !

MADAME FIQUET. — Hein?

CHARLOTTE. — Qu'est-ce que ça peut me faire si le testament est cassé?

MADAME FIQUET. — Comment, cassé !

CHARLOTTE. — La clause est formelle, l'héritage est à la personne qui a acheté la pendule.

MADAME FIQUET. — Mais cette clause est stupide ! Mon oncle a toujours eu le cerveau fêlé; tout Senlis en témoignera, s'il est nécessaire... Je plaiderai ! oui, je plaiderai !... Ce Rabourdin était un être malicieux.

CHARLOTTE. — Dame ! il avait de drôles de moments.

MADAME FIQUET. — Méchant, entêté, hypocrite... Que faire?

CHARLOTTE. — Eh ! c'est fini. Vous n'aurez pas un sou.

MADAME FIQUET, *furieuse.* — Taisez-vous, sotte ! Quand on est rompue aux affaires... (*Réfléchissant.*) Pardi ! voilà le remède... Attendez-moi. Aurez-vous, au moins, l'intelligence de m'attendre?... (*En s'en allant.*) Mon Dieu ! que cette fille est bête !

SCÈNE VII

CHARLOTTE, MADAME VAUSSARD

MADAME VAUSSARD, *en robe noire, très riche, suivant des yeux madame Fiquet.* — Où ma cousine court-elle donc si vite?

CHARLOTTE, *la regardant, feignant d'être très émue.* — Pardonnez-moi... l'émotion, en vous voyant avec ces vêtements noirs... (*Changeant de voix.*) Mon Dieu ! que le noir vous va bien !

MADAME VAUSSARD, *se pavanant.* — N'est-ce pas?

CHARLOTTE. — Et quelle robe délicieuse !... Les petits volants sont d'un goût ! (*Elle tourne autour d'elle.*)

MADAME VAUSSARD, *passant à droite.* — J'ai voulu de la soie; la laine était un peu triste... Et les dentelles? Vous ne trouvez pas qu'il y

ait trop de dentelles? (*Elle revient à gauche.*)

CHARLOTTE. — Non, certes. On ne prend pas l[illegible].

MADAME VAUSSARD, *tristement.* — Hélas ! le vrai deuil se porte dans le cœur. (*Changeant de voix.*) Depuis quinze jours, je m'enfermais avec ma couturière.

CHARLOTTE, *tapant dans ses mains.* — Adorable ! adorable ! Voilà une toilette qui fera sensation au convoi... (*Larmoyant.*) Au convoi, madame, au convoi, mon Dieu !

MADAME VAUSSARD, *tirant un magnifique mouchoir brodé pour s'essuyer les yeux.* — Au convoi, ma pauvre enfant !... (*Changeant de voix.*) Où courait donc ma cousine? Elle avait l'air très émue.

CHARLOTTE. — Dame ! elle a lieu d'être fort inquiète.

MADAME VAUSSARD. — Alors, notre bon oncle?...

CHARLOTTE, *confidentiellement.* — J'ai promis de vous servir... Il a déclaré dans son testament laisser toute sa fortune à celui de ses héritiers qui aurait la pensée généreuse de l'enterrer avec toute la magnificence possible... Avez-vous cette pensée généreuse, madame?

MADAME VAUSSARD. — Sans doute, depuis des années... (*A demi-voix.*) Ça va coûter bien cher.

CHARLOTTE. — Oh ! par exemple, tout ce qu'il y a de mieux, tout ce qu'on peut voir de plus réussi... La messe au grand autel, trois cents francs de cire...

MADAME VAUSSARD, *passant à droite.* — Trois cents francs, grand Dieu !... Cent francs suffiront.

CHARLOTTE. — Cinq cents francs pour les pauvres.

MADAME VAUSSARD. — C'est une folie !... Il me ruine.

CHARLOTTE. — L'embaumement...

MADAME VAUSSARD, *passant à gauche.* — Le faire embaumer !... Jamais !

CHARLOTTE. — L'embaumement... En tout, trois mille francs. Le testament dit trois mille francs.

MADAME VAUSSARD, *abasourdie.* — Trois mille francs !... J'aime mieux ne pas hériter.

CHARLOTTE. — Alors, madame, je pense que vous serez satisfaite... Ce jeune homme, ce neveu tombé du ciel...

MADAME VAUSSARD. — Il a dit qu'il allait à l'état civil, le petit misérable !... (*Désespérée.*) Mais, alors, je suis dépouillée... On pourrait peut-être, en courant... (*Tirant un petit portefeuille de sa poche.*) Rendez-moi ce service, je vous en prie.

CHARLOTTE. — Il suffit de commander.

MADAME VAUSSARD. — Non, je veux payer tout de suite. Le neveu n'aurait qu'à me devancer... C'est épouvantable, tant d'argent, pour un mort !

CHARLOTTE, *guettant les billets que madame Vaussard tient à la main.* — Et Senlis, madame, Senlis qui parlera encore dans dix ans de votre générosité. Jamais Senlis n'aura vu un enterrement pareil. Vous allez être saluée, respectée, célébrée.

MADAME VAUSSARD, *avec satisfaction, passant à droite.* — En effet, je mériterai quelque égard, je serai accablée de visites... Pour le coup, la femme du notaire et les deux filles de l'adjoint crèvent de dépit... (*Charlotte lui arrache les billets.*) Prenez garde de perdre les trois mille francs.

CHARLOTTE, *glissant les billets dans son corsage.* — N'ayez pas peur, ils resteront là. (*Elle va pour sortir, lorsque madame Fiquet entre et la prend à part.*)

SCÈNE VIII

MADAME FIQUET, CHARLOTTE, MADAME VAUSSARD

MADAME FIQUET, *menant Charlotte à droite, à demi-voix.* — J'ai acheté la pendule. C'était d'une simplicité !... Ce qui est plus ingénieux, c'est ceci... (*Elle lui remet un papier.*) Prenez donc. Vous glisserez adroitement ceci dans les papiers de mon oncle.

CHARLOTTE, *le papier à la main.* — Ceci?

MADAME FIQUET. — Mon Dieu ! que vous êtes bornée !... La facture, comprenez-vous? une facture antidatée, au nom de Rabourdin.

CHARLOTTE. — Oh ! madame, cela est fort, plus fort que vous ne le pensez vous-même... N'ayez pas peur, la facture est bien là. (*Elle met la facture dans son corsage.*)

MADAME FIQUET. — Bon !... (*Regardant madame Vaussard.*) Et ma cousine, que dit-elle?

CHARLOTTE. — Elle est radieuse. Elle croit hériter. (*Elle se dirige vers la porte du fond.*)

MADAME VAUSSARD, *l'arrêtant et baissant la voix.* — Que vous disait donc ma cousine?

CHARLOTTE. — Elle s'imagine hériter. La chère dame est dans une joie !... (*Elle se dirige de nouveau vers la porte; puis elle redescend et se place entre les deux femmes.*) Je vous engage, mesdames, à ne pas quitter cette pièce.

MADAME VAUSSARD. — Ah !... Pourquoi?

CHARLOTTE. — Jurez-moi d'être discrètes... Le testament est ici.

MADAME FIQUET. — Ici !... Où donc?

CHARLOTTE. — Dans la caisse.

MADAME VAUSSARD. — Mais la clef était perdue?

CHARLOTTE. — La clef est retrouvée... Mon Dieu ! je vous dis tout cela par amitié, je sais que vous n'en ferez pas un mauvais usage... La clef est encore sous l'oreiller de mon pauvre parrain.

MADAME FIQUET. — Sous la tête du...

MADAME VAUSSARD, *faisant écho.* — Sous la tête...

CHARLOTTE. — Oui, silence et respect ! (*Elle remonte. Les deux femmes se retournent pour la suivre des yeux; et, lorsqu'elle est sur le seuil de la porte, avant de disparaître, elle lève la main, dans un geste d'autorité bouffonne.*)

SCÈNE IX

MADAME VAUSSARD, MADAME FIQUET

MADAME FIQUET, *à droite, à part.* — Cette buse d'Olympe qui compte sur l'héritage !

MADAME VAUSSARD, *à gauche, à part.* — Cette pie-grièche de Lisbeth qui se vante d'hériter !

MADAME FIQUET, *s'inclinant, avec ironie.* — Ma cousine, recevez mes félicitations.

MADAME VAUSSARD, *s'inclinant, même jeu.* — Ma cousine, je vous présente les miennes.

MADAME FIQUET. — Vous me voyez ravie. Notre oncle a donc su récompenser vos rares qualités.

MADAME VAUSSARD. — Je suis enchantée qu'il se soit décidé à reconnaître votre long dévouement.

MADAME FIQUET. — Eh ! non, ma cousine, c'est vous qui héritez.

MADAME VAUSSARD. — Non, ma cousine, vous héritez, n'en doutez point.

MADAME FIQUET, *passant à droite, à part.* — Elle m'agace.

MADAME VAUSSARD, *à gauche, à part.* — Elle est énervante.

MADAME FIQUET, *revenant, se fâchant peu à peu.* — J'admets un instant que je sois héritière.

MADAME VAUSSARD, *revenant, même jeu.* — Vous êtes trop modeste... Mais je veux admettre comme vous que le testament soit en ma faveur.

MADAME FIQUET. — Je trouverais peut-être en moi des mérites suffisants pour expliquer le choix de notre oncle.

MADAME VAUSSARD. — Je découvrirais sans trop de peine les bonnes qualités qui me vaudraient cette distinction flatteuse.

MADAME FIQUET, *furieuse.* — J'hérite ! Entendez-vous, ma cousine.

MADAME VAUSSARD, *passant à droite, furieuse.* — Vous entendez mieux que moi, ma cousine, j'hérite !

MADAME FIQUET. — Vous? laissez donc ! on m'a récité le testament mot à mot !

MADAME VAUSSARD. — Vous? la belle histoire ! je le sais par cœur !

MADAME FIQUET, *montant vers la porte de la chambre.* — Voulez-vous des preuves?

MADAME VAUSSARD, *la suivant.* — J'allais vous en offrir. (*Madame Fiquet entre vivement dans la chambre, tandis que madame Vaussard s'arrête à la porte. La première ressort presque aussitôt, terrifiée, tenant la clef.*) Eh bien?

MADAME FIQUET, *adossée à la porte.* — Rien, l'émotion... (*Se remettant.*) Un enfantillage... (*S'approchant de la caisse.*) Je connais le système.

MADAME VAUSSARD, *s'effaçant derrière elle.* — Il y a souvent des pistolets chargés dans les coffres-forts.

MADAME FIQUET. — Si vous avez peur, allez-vous-en... (*Elle travaille la serrure.*) Ah ! voilà. (*Elle repousse madame Vaussard, qui allonge les mains.*) Doucement. Nous jurons de ne pas déranger un écu, quelle que soit la teneur du testament?

MADAME VAUSSARD, *avec fièvre.* — Oui, oui, c'est juré... tout ce que vous voudrez... (*Religieusement.*) Quel éblouissement attend nos yeux ! Quelle splendeur de tabernacle !

MADAME FIQUET, *avec passion, tenant la caisse entre ses bras.* — Mon Dieu, mon bien, mon tout ! (*Elle fait rouler doucement la porte de la caisse. Toutes deux restent un instant muettes, dans une attitude de dévotion profonde. Puis, peu à peu, elles s'effarent.*)

MADAME VAUSSARD. — Hein?

MADAME FIQUET. — Qu'est-ce donc?

MADAME VAUSSARD. — Suis-je aveugle?

MADAME FIQUET. — Je ne vois rien !

MADAME VAUSSARD. — Pas un rayon, un trou de ténèbres !

MADAME FIQUET. — Un trou noir comme un four !

MADAME VAUSSARD, *fouillant dans la caisse.* — Mais la caisse est vide !

MADAME FIQUET, *même jeu.* — Vide !... la caisse est vide !

MADAME VAUSSARD, *même jeu.* — Rien sur les planches !

MADAME FIQUET, *même jeu.* — Rien dans les coins !

MADAME VAUSSARD, *traversant la scène, passant à droite.* — Dépouillée !

MADAME FIQUET. — Volée ! (*Elle fouille de nouveau et pousse un cri en trouvant le registre.*) Ah ! (*Elle se sauve au fond.*)

MADAME VAUSSARD, *remontant, l'arrêtant.* — Faites voir !... Ne mettez rien dans vos poches ou je crie à l'assassin ! (*Elle l'amène à l'avant-scène.*)

MADAME FIQUET. — Laissez donc, je n'ai pas envie de me voler moi-même... Ça doit être tout en billets.

MADAME VAUSSARD. — En billets et en titres... Faites voir !

MADAME FIQUET. — Ne me bousculez donc pas... Là, nous allons regarder ça tranquillement. (*Madame Fiquet ouvre le registre. Madame Vaussard se hausse derrière elle pour mieux voir.*)

MADAME VAUSSARD. — Il y a quelque chose d'écrit sur la première page.

MADAME FIQUET, *lisant.* — « Ceci est mon testament... »

MADAME VAUSSARD, *répétant.* — « Mon testament...

MADAME FIQUET, *continuant.* — « Je meurs « profondément touché des soins dévoués que « m'ont prodigués des mains amies... » (*S'interrompant.*) Ceci est pour moi... Ce bon oncle !... Hein ! ma cousine, êtes-vous convaincue? J'hérite !

MADAME VAUSSARD, *lui arrachant le registre, lisant à son tour.* — « Je ne saurais avoir trop de « reconnaissance pour le parfum de bonne compa- « gnie qu'une société aimable a mis autour de mon « lit de mort... » (*S'interrompant.*) Ce digne oncle ! Voilà qui est à mon adresse, je pense... Ma cousine, que vous disais-je? J'hérite !

MADAME FIQUET, *s'emparant du registre, que madame Vaussard continue à tenir par un coin.* — « ... Et comme j'entends ne léser en rien mes « héritiers, j'ai dressé ici la liste exacte de leurs « cadeaux... » Se moque-t-il?

MADAME VAUSSARD, *tirant à elle le registre dont madame Fiquet continue à tenir un coin.* — « ... Afin d'établir la balance entre ce qu'ils « m'ont pris et ce que j'ai su me faire rendre... » Ah ! mon Dieu !

TOUTES DEUX, *tenant le registre chacune par un côté, lisant ensemble.* — « ... Je suis ruiné, et « leur lègue ce qu'ils me doivent encore. »

MADAME VAUSSARD. — Jouée comme un enfant !... (*Remontant vers la porte de la chambre.*) Oncle sans foi ! (*Elle redescend et reprend le registre à madame Fiquet.*)

MADAME FIQUET (1). — Dupée ! moi dupée !...

(1) Madame Vaussard, madame Fiquet.

[illegible] *[illegible]* (1)

[illegible]

Madame Fiquet, *jetant un coup d'œil sur le* [illegible] toutes les pages !... (*Remontant vers la porte de la chambre, tandis que madame Vaussard va jeter le registre sur le canapé.*) Et il a attendu d'être mort pour parler, le lâche !... Ah ! si je le tenais ! (*Un violent éternuement part de la chambre. Les deux femmes très effrayées se serrent l'une contre l'autre.*) Hein! Qu'est-ce que c'est que ça?

Madame Vaussard. — C'est bien singulier... On a éternué. (*Autre éternuement plus violent encore.*)

Madame Fiquet. — Mais il n'est seulement pas mort !... Entrons. (*Elle se précipite dans la chambre, suivie de madame Vaussard. Toutes deux reparaissent tenant chacune par une main Rabourdin, vêtu simplement d'un pantalon à pieds et coiffé d'un foulard.*)

SCÈNE X

MADAME VAUSSARD, RABOURDIN, MADAME FIQUET

Madame Fiquet, *le tirant à elle.* — Ah ! c'est tout ce qu'on devait retrouver après votre mort !

Rabourdin, *ahuri, suppliant.* — Ma bonne Lisbeth...

Madame Vaussard, *le tirant à elle.* — Ah ! la caisse était vide, et vous vous moquiez de nous !

Rabourdin. — Ma chère Olympe...

Madame Fiquet, *même jeu.* — Vous vous faites dorloter depuis dix ans !

Rabourdin. — Ecoutez...

Madame Vaussard, *même jeu.* — On vous comble de cadeaux !

Rabourdin. — Laissez-moi vous dire...

Madame Fiquet. — Comment voulez-vous que je marie ma fille, maintenant?

Madame Vaussard. — Comment voulez-vous que je paie mes dettes?

Rabourdin. — Par grâce... Lisbeth ! Olympe !

Madame Fiquet. — Non, non... Ah ! il vous faut des pendules Louis XV ! Et moi je paie comme une bête !

Madame Vaussard, — Ah ! il vous faut un bel enterrement, trois cents francs de cire, cinq cents francs pour les pauvres !

Rabourdin. — Eh ! nullement... Si vous saviez...

Madame Fiquet. — Vous vouliez que la pendule sonnât votre dernière heure.

Madame Vaussard. — Vous vous êtes fait embaumer à mes frais !

Rabourdin, *se fâchant.* — Mais pas du tout. Que diable ! un mot...

Madame Fiquet, *lui lâchant le poignet et le repoussant.* — Taisez-vous !... Vous nous avez promis trop longtemps de mourir. Vous êtes mort !

Madame Vaussard, *le repoussant également.* — Notre oncle est mort, nous n'avons plus d'oncle !

Rabourdin, *les implorant tour à tour.* — Voyons, la paix, mes bonnes nièces... Les petits cadeaux...

Madame Fiquet. — Plus de cadeaux, entendez-vous !

Rabourdin. — Les petits cadeaux...

Madame Vaussard. — Jamais, jamais !

Madame Fiquet. — Et moi, j'emporte ce qui m'appartient... (*Elle traverse et monte au fond, à gauche.*) Attendez, tout ce que je retrouverai...

Madame Vaussard. — Moi aussi. (*Elle traverse et monte au fond, à droite.*)

Madame Fiquet. — D'abord le tire-bouchon et la boîte de petites cuillers. (*Elle les prend sur le guéridon et les met dans sa poche.*)

Rabourdin, *courant derrière elle.* — Lisbeth ! Ah ! non, par exemple !

Madame Vaussard, *devant le buffet.* — Le rond de serviette... la timbale... (*Elle les met dans sa poche.*)

Rabourdin, *lâchant madame Fiquet pour courir à madame Vaussard.* — Olympe, veux-tu bien laisser ça?... Des cadeaux, c'est sacré. (*Elle passe à droite.*)

Madame Fiquet, *qui est descendue à l'avant-scène et qui passe à gauche, se dirigeant vers le canapé.* — Le coussin sous mon bras... (*Elle remonte au buffet.*) La cave à liqueurs sous mon autre bras.

Rabourdin, *lâchant madame Vaussard pour courir à madame Fiquet.* — Finis donc, Lisbeth ! Je ne vous laisserai pas sortir d'ici. (*Il barre la porte de son corps.*)

Madame Vaussard, *à gauche, se chargeant des objets.* — Le plateau... la chaise... et la jardinière.

Rabourdin, *la poursuivant.* — Pas de mauvaises farces, Olympe ! Tu vas casser quelque chose.

Madame Fiquet, *à droite.* — Voyons, j'ai encore une main libre. (*Regardant autour d'elle et apercevant le baromètre accroché au mur.*) Ah ! le baromètre ! (*Elle le décroche.*)

Rabourdin, *la poursuivant.* — Mon baromètre !

Madame Vaussard, *s'échappant.* — Adieu, mon oncle ! (*Rabourdin tourne sur lui-même sans pouvoir la saisir.*)

Madame Fiquet, *s'échappant.* — Adieu, mon oncle ! (*Même jeu de Rabourdin.*)

Rabourdin, *sur le seuil de la porte.* — Voleuses ! voleuses !... Au secours ! arrêtez-les !... (*Il revient en chancelant.*) Ah ! misère, on me ruine !... Je suis ruiné, ruiné, ruiné ! Je n'ai plus d'héritiers !) *Il se laisse tomber sur la chaise, à droite, en se lamentant. Charlotte, qui a assisté à la fin de la scène, de la porte de la cuisine, entre en riant aux éclats.*)

SCÈNE XI

RABOURDIN, CHARLOTTE

Rabourdin. — Ruiné !... C'est toi, petite gueuse, qui m'as ruiné !

Charlotte, *se laissant tomber sur une chaise, près du canapé, prise d'un fou rire.* — Laissez-moi rire... Le rire est si bon !

(1) Madame Fiquet, madame Vaussard.

RABOURDIN. — Plus de cadeaux, plus de douceurs, plus rien... Eh ! je ne t'avais pas permis de les maltraiter ainsi ! Tu me rends mes héritiers en morceaux.

CHARLOTTE. — Riez donc, mon parrain.

RABOURDIN. — J'ai tout perdu. Ils ne reviendront jamais.

CHARLOTTE, *se levant.* — Eux ! la bonne histoire !... Je vais vous les ramener humbles, repentants, caressants.

RABOURDIN, *se levant.* — Toi?

CHARLOTTE. — Eh ! oui, tout de suite, si vous voulez ! Bon Dieu ! que seraient-ils donc, vos héritiers, s'ils n'étaient plus les héritiers Rabourdin? Senlis entier les montrerait au doigt; plus un coup de chapeau, plus la moindre estime, plus le moindre crédit. Comprenez donc que leur seule position sociale est d'attendre votre bien ! Que diable, ils ne peuvent se mettre eux-mêmes sur le pavé !

RABOURDIN. — Ma nièce Vaussard était bien furieuse.

CHARLOTTE. — Bast ! Elle ne saurait que dire à ses créanciers... Vous êtes sa garantie.

RABOURDIN. — Jamais je n'ai vu ma nièce Fiquet dans une telle colère.

CHARLOTTE. — Et sa fille, comment la marierait-elle? Vous êtes sa dot, à cette enfant... (*Allant au fond.*) Elles ne sont pas loin. Elles ne savent comment revenir... Je vais vous les ramener, vous dis-je. (*Elle les appelle de la main.*) Les voici !

RABOURDIN. — Ah ! j'ai bien besoin d'être un peu gâté. (*Il passe sa robe de chambre, qui se trouve jetée sur la caisse, et s'asseoit à droite.*)

SCÈNE XII

LES PRÉCÉDENTS, MADAME FIQUET, MADAME VAUSSARD, PUIS EUGÉNIE, LEDOUX ET ISAAC.

CHARLOTTE, *bas à madame Vaussard, qui rentre, gênée, défiante, et qu'elle débarrasse des objets dont elle est chargée.* — Vous avez eu tort, madame. Monsieur Isaac est là. Prenez garde... Je jurerais que votre cousine va manger votre oncle de caresses avant cinq minutes.

MADAME VAUSSARD. — Je ne suis pas plus sotte qu'elle, peut-être. (*Elle va chercher un coussin sur le canapé.*)

CHARLOTTE, *bas à madame Fiquet, qui rentre et qu'elle débarrasse à son tour des objets qu'elle rapporte.* — Ah ! madame ! une femme de votre génie ! N'ébruitez rien. Songez à votre demoiselle. Monsieur Ledoux est là. (*Montrant madame Vaussard qui s'approche de Rabourdin, un coussin à la main.*) Eh ! regardez votre cousine. La voici déjà aux petits soins.

MADAME FIQUET, *gardant le coussin dont Charlotte veut la débarrasser.* — Bien, bien... Je n'ai pas cessé d'aimer notre bon oncle. (*Elle se précipite vers Rabourdin et arrive juste à temps pour placer derrière son dos le coussin qu'elle a rapporté. Madame Vaussard cherche un instant ce qu'elle peut faire de celui qu'elle tient à la main, et finit par le mettre sous les pieds de son oncle.*)

ISAAC, *entrant.* — Comment ! il est levé !... (*Madame Vaussard, inquiète, l'amène à droite.*) Serez-vous au moins en règle aux échéances?

MADAME VAUSSARD, *bas.* — Chut !... Fi ! parler de cela, quand vous me voyez encore tout en larmes... Plus tard.

LEDOUX, *entrant avec Eugénie.* — Déjà en convalescence !... (*Madame Fiquet, effrayée, le retient à gauche, au fond.*) Et le mariage, et mes douze cents francs?

MADAME FIQUET, *bas.* — Chut !... C'est honteux, lorsqu'un miracle nous rend un parent si tendrement aimé... Plus tard. (*Madame Vaussard revient près de Rabourdin, derrière lequel se tiennent également madame Fiquet et Eugénie. Ledoux et Isaac sont au fond, l'un à gauche, l'autre à droite. Charlotte, appuyée au canapé, sourit en regardant la scène.*)

RABOURDIN, *balbutiant.* — Je suis touché, bien touché, mes enfants...

SCÈNE XIII

LES PRÉCÉDENTS, MOURGUE, DOMINIQUE, CHAPUZOT

MOURGUE, *tenant un cure-dents dont il se sert à chaque membre de phrase.* — Tiens ! tiens ! tiens ! Ce farceur de Rabourdin... La nature est un fameux médecin. Elle a des profondeurs... J'ai dîné comme un dieu, moi, ce soir. (*Il s'approche de Rabourdin.*)

DOMINIQUE, à *Charlotte, bas.* — Voici le Chapuzot.

CHARLOTTE, *allant à la rencontre de Chapuzot, qui s'avance péniblement sur deux cannes, et l'amenant à droite, en l'empêchant de voir Rabourdin.* — Que vous est-il donc arrivé, mon bon monsieur?

CHAPUZOT. — Rien, rien... Un faux pas. Je suis tombé. On m'a porté chez moi... Je serais plutôt revenu sur les genoux... Voici les trois cents francs. Cachez-les.

CHARLOTTE, *prenant les billets qu'elle met dans son corsage.* — Ils sont en sûreté.

CHAPUZOT, *apercevant Rabourdin.* — Que vois-je? Il ressuscite !... (*Il poursuit Charlotte.*) Mes trois cents francs.

CHARLOTTE, *bas.* — Chut !... Vous êtes inconvenant... Plus tard.

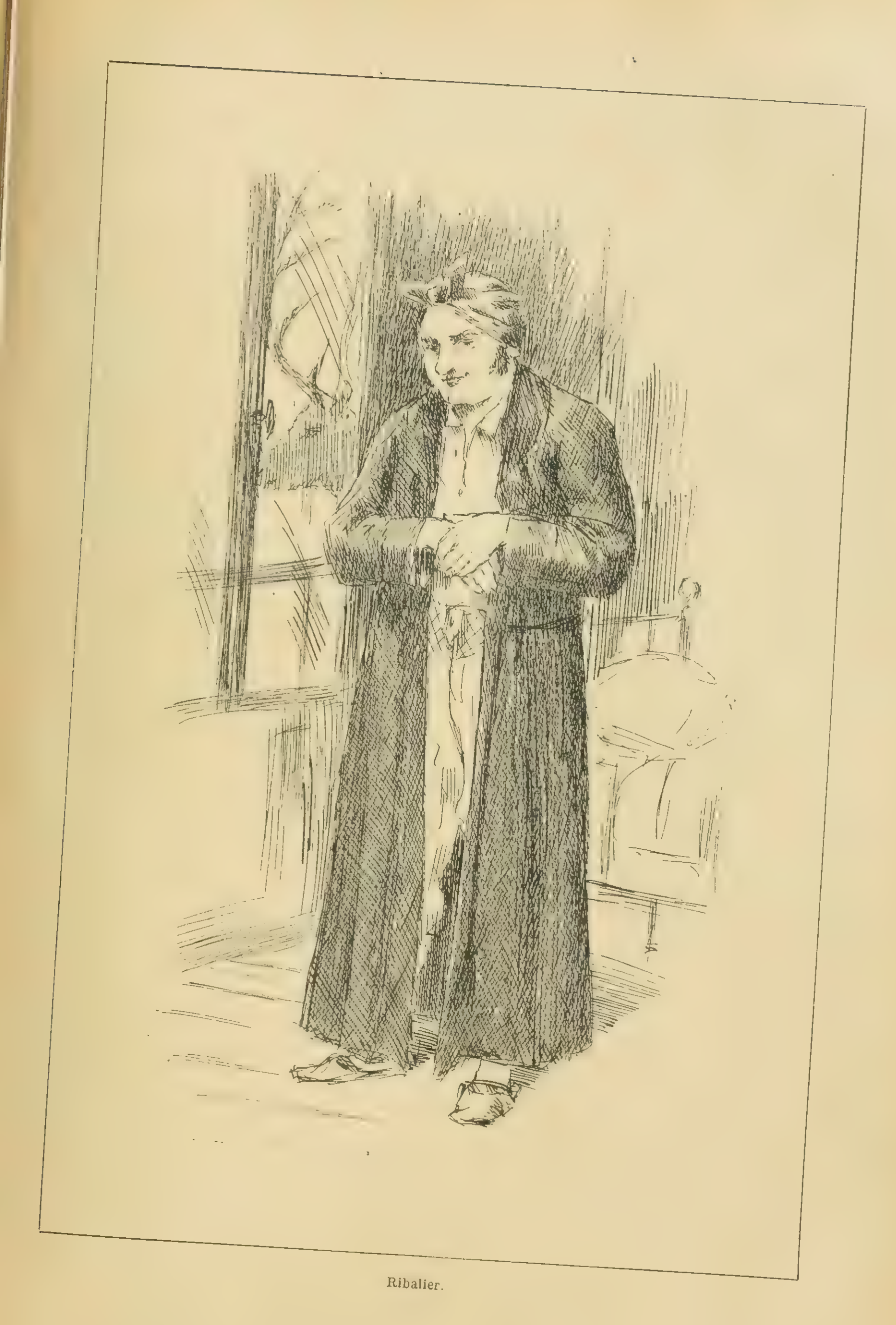
MOURGUE, *tenant le pouls de Rabourdin.* — Parfait ! les émollients ne valaient rien, nous allons soigner ça par les purgatifs.

CHAPUZOT, *assis sur le canapé, à part.* — J'attendrai (*Haut.*) Quand le coffre ne vaut rien, docteur, il serait préférable de s'en aller tout de suite... N'est-ce pas, Rabourdin? (*Il se lève et va se joindre au groupe formé autour de Rabourdin.*)

RABOURDIN, *se levant, descendant à l'avant-scène, suivi des héritiers.* — Oui, mon ami, oui... Je ne demande qu'à m'en aller, par un beau soir, entouré de vous tous, au milieu de ma famille.

CHARLOTTE, *montrant l'argent à Dominique, à droite, où ils font tous deux un couple séparé.* — Et, maintenant, quand le curé voudra !

FIN DES HÉRITIERS RABOURDIN



Ribalier.

LE BOUTON DE ROSE

COMÉDIE EN TROIS ACTES

Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal,
le 6 mai 1878.

PRÉFACE [1]

Sera-t-il permis à un auteur dramatique sifflé, hué, conspué, de parler tranquillement de son aventure, en brave homme, sans rancune ni tristesse?

En lisant les *Contes drôlatiques* de Balzac, ces chefs-d'œuvre d'une invention si comique et d'un style si adorablement ouvragé, j'avais été souvent frappé par le conte intitulé : *le Frère d'armes*. Il me semblait qu'il y avait là le sujet d'une amusante farce, toute une situation dramatique originale.

Voici le conte. Le cadet de Maillé et le sieur de Lavallière étaient frères d'armes. Le premier avait épousé Marie d'Annebault, « laquelle estoyt une gracieuse fille, riche de mine et bien fournie de tout ». Mais le brave Maillé dut partir pour le Piémont, et il eut alors l'idée de confier sa femme à son ami. « Veux-tu avoir la charge de ma femme, la défendre contre tous, estre son guide, la tenir en lesse, et me respondre de l'intégrité de ma teste? » Lavallière accepta, après quelques hésitations, car il sentait le péril de la tâche. Quant à Marie d'Annebault, elle avait écouté. « Elle avoyt presté l'aureille aux discours des deux amys, et s'estoyt grandement offensée des doubtes de son mary... Il y avoyt, en son soubrire ung malicieux esperit, et, pour aller rondement, l'intention de mettre son ieune gardechouse entre l'honneur et le plaisir, de si bien le requerir d'amour, le tant testonner de bons soings, le pourchasser de resguards si chauds, qu'il feust infidelle à l'amitié au prouffict de la guallantise. »

Voilà donc la situation posée. Et, dès lors, il faut voir comme Marie tourmente ce pauvre Lavallière! « Tousiours la ruzée venoyt vestue à la légière, monstrant des eschantillons de sa beaulté à faire hennir ung patriarche aussy ruyné par le temps que debvoyt l'estre le sieur de Mathusalem à cent soixante ans. » Je ne puis, à mon grand regret, continuer les citations, et il me faut indiquer avec le plus de discrétion possible la péripétie et le dénouement de l'histoire. Marie en arrive à désirer follement Lavallière. Celui-ci, à bout d'inventions, s'accuse du « mal de Naples ». Lorsque Maillé revient, grâce au mensonge héroïque de son ami, il retouve sa femme intacte « de corps, sinon de cueur ».

Que les lecteurs curieux se reportent au conte de Balzac, d'une saveur si gauloise. Voilà de la farce, et de la farce épique, avec une largeur de fantaisie superbe de belle humeur ! Et même, au fond du récit, il y a je ne sais quel attendrissement profond. Ce pauvre Lavallière est un héros dont la continence balance pour moi les grandes actions des conquérants. Malheureusement, notre époque pudibonde ne tolérerait pas au théâtre un pareil sujet. Il s'agissait de rendre la donnée possible, de trouver une pièce originale tout en partant du même point que Balzac.

Depuis quelques années, cette idée s'éveillait parfois dans un coin de ma cervelle. Je voyais bien Maillé confiant la vertu de sa femme à Lavallière; mais qu'allait-il se passer ensuite entre Lavallière et Marie, puisque je ne pouvais conserver la péripétie de Balzac? Enfin, un jour, je songeais que Lavallière pourrait être amené à voler lui-même le trésor

(1) Cette préface est la reproduction d'un feuilleton du *Bien public*, où j'étais chargé de la revue dramatique, et où je faisais depuis deux ans une campagne en faveur du naturalisme au théâtre.

[illegible] l'avait chargé de garder. Et, tout de suite, les trois actes s'indiquèrent : premier acte, le mari confie sa femme à son ami ; second acte, l'ami est poussé à abuser de ce dépôt sacré ; troisième acte, le mari revient et demande des comptes à l'ami coupable.

C'est ainsi qu'est né *le Bouton de rose*. Il est aisé de suivre dès lors la construction de la pièce. J'ai cru, pour rendre le sujet plus net, qu'il était bon de prendre ma Valentine au soir même de ses noces, avant que son mari, l'hôtelier Brochard, eût pénétré dans la chambre [illegible] que Valentine devait jouer une simple comédie, passer souriante et fine au milieu de l'intrigue, sans y laisser un seul fil de sa robe blanche. Elle veut uniquement donner une leçon à son mari et à son gardien, en leur faisant une belle peur. La farce achevée, ils sauront qu'on ne garde pas les femmes, que les femmes se gardent toutes seules. C'était moral.

Pourtant, je n'avais pas tout. Mon Ribalier, l'associé de Brochard, le gardien de Valentine, devait croire qu'il avait abusé du fameux dépôt, si je voulais le montrer, au troisième acte, plein de remords et de terreur devant le mari. Là était la difficulté. C'est alors que j'ai inventé le couple Chamorin, une femme de vertu légère, un mari trompé qui tâche de [illegible] sa femme en flagrant délit, qui lui fournit même des occasions, pour plaider et [illegible] une séparation de corps. Tous deux logent à l'hôtel du Grand-Cerf, dont Ribalier et Brochard sont les propriétaires. Ribalier a trouvé madame Chamorin très tendre, puis il [illegible] avec elle. Et c'est madame Chamorin qui prendra la place de Valentine, la nuit, dans une chambre noire ; c'est Chamorin qui viendra pour pincer sa femme, et devant lequel Ribalier fuira, en croyant reconnaître Brochard. Dès lors, j'avais mon troisième acte tout prêt : la terreur de Ribalier, l'ahurissement de Brochard ne comprenant rien à ce [illegible], les malices impitoyables de Valentine allant jusqu'au bout, enfin, comme [illegible], une poignée de main silencieuse de Chamorin à Ribalier, à l'homme qu'il [illegible] de son dévouement.

Il restait à savoir comment j'arriverais à compromettre Valentine aux yeux de Ribalier. C'est ce que j'ai cherché et décidé en dernier lieu. Il fallait que Ribalier, après avoir résisté aux [illegible] ingénues de Valentine, pût croire tout d'un coup qu'il venait d'être joué par une [illegible]. L'innocente devait se changer en une dessalée qui avait jeté son bonnet par-dessus tous les moulins du pays. Et je voulais en arriver à ce cri de Ribalier : « Comment ! [illegible] moi aussi alors ! Tant pis pour Brochard ! » La scène de séduction se retournait, et c'était lui qui attaquait.

L'idée d'une caserne me vint aussitôt. Il me fallait une assemblée d'hommes. J'aurais [illegible] couvent ; mais je crois que la censure se serait fâchée. J'ai donc imaginé que Valentine, [illegible] d'un militaire, élevée par une tante qui tient une pension d'officiers, s'entend [illegible] qui l'ont connue enfant et qu'elle retrouve, pour faire croire à son gardien que [illegible] l'a courtisée. Ribalier, stupéfait d'abord, se fâche ensuite, puis finit, [illegible] de quelques verres de champagne, par vouloir prendre sa part. Je croyais curieuse cette succession rapide de sentiments.

Telle est l'histoire du *Bouton de rose*. J'ai pensé qu'il était bon de raconter comment j'ai [illegible] à faire cette pièce, et de quelle façon les idées sur lesquelles elle repose se sont présentées à moi. Cela peut intéresser les jeunes gens qui veulent écrire pour le théâtre. D'autre part, je suis bien aise de me prouver à moi-même que je ne suis pas encore complètement imbécile et dévergondé, comme la critique le déclare. Il y aurait une autre histoire [illegible] instructive à raconter, la réception de la pièce au Palais-Royal, les hésitations [illegible] des directeurs et de l'auteur, puis [illegible] finale des répétitions, la confiance absolue au succès de l'œuvre. Je ne voulais pas signer *le Bouton de rose*, c'était là une chose convenue, le pseudonyme était même choisi ; et si j'ai fait jeter mon nom aux [illegible], c'est qu'il m'aurait semblé lâche de me cacher dans la défaite. Qu'importe au [illegible] des coulisses ? Qu'une comédie réussisse, qu'une comédie tombe, l'auteur seul est responsable. Et j'accepte hautement toutes les responsabilités.

[illegible] au sujet du *Bouton de rose*. Je n'avais pas [illegible]. J'estimais qu'elle était bien faite, que certaines situations avaient de la drôlerie et de l'originalité. Mon espoir était que le public de la première représentation comprendrait qu'une pareille farce avait été, pour moi, une simple récréation, prise entre deux travaux d'importance. Et il arrive que *le Bouton de rose* m'est devenu cher aujourd'hui, tant on s'est montré pour lui d'une brutalité odieuse. Les foules sont féroces. Méritait-il ce déchaînement de fureur ? Comment veut-on que j'en [illegible] ? Voilà la pièce chargée [illegible]. J'entends à présent que le procès-verbal de la soirée du 6 mai accompagne la pièce et dure autant [illegible]. [illegible] les procès littéraires sont toujours [illegible].

Comme je suis très curieux des grands mouvements qui se produisent dans les foules, j'ai éprouvé, le lendemain de l'aventure, l'impérieux besoin d'analyser le public de la première représentation.

Avant tout, ce public a eu une déconvenue. Il s'attendait certainement à autre chose. Il voulait un manifeste littéraire, un exemple de comédie naturaliste appuyant la campagne que je faisais depuis deux ans dans le *Bien Public*. J'aurais donné une pièce à la Comédie-Française, qu'il ne se serait pas montré plus exigeant. Il oubliait qu'il était au Palais-Royal, que le choix fait par moi de cette scène indiquait de ma part un simple amusement d'esprit. Enfin, il demandait à l'auteur des *Rougon-Macquart* une comédie extraordinaire et tout à fait hors ligne. Cela était certainement très flatteur, mais bien dangereux.

D'autre part, je me suis rendu compte de l'étonnement des spectateurs, à la saveur particulière du *Bouton de rose*. La gaieté n'est pas la même à toutes les époques. Aujourd'hui, il y a au théâtre une gaieté de mots, un entortillement d'esprit, une sorte de fleur parisienne poussée sur le trottoir des boulevards. C'est un esprit fouetté en neige, relevé d'une pointe de musc, un vrai déjeuner de soleil qui plaît dans sa nouveauté et qui, cinq ans plus tard, devient inintelligible. Dès lors, on comprend la grossièreté d'un homme tout franc, arrivant avec un style direct, appelant les choses par leur nom, cherchant le rire dans les situations et dans les types.

Puis, le sens de nos anciens contes français est perdu, à ce que je vois. La verdeur en est trouvée répugnante. Ces mirifiques histoires d'hôtellerie, où l'on se trompe de chambres et de femmes, paraissent d'une ordure sans excuse. La pointe de fantaisie qu'elles tolèrent : le départ d'un mari le soir de ses noces pour le marché du Mans, les ruses hardies et salées d'une ingénue, semble monstrueuse, indigne d'un esprit distingué. Ma Valentine, par exemple, a stupéfié, et l'on m'a dit que j'aurais dû expliquer cette innocente, comme si les fines commères, les petites filles rieuses où la femme perce avec ses diableries, avaient besoin d'une étiquette dans le dos pour être comprises. On m'aurait encore pardonné si j'avais eu de l'esprit, si j'avais fait des « mots ». Hélas ! je n'ai point cet esprit-là, je suis allé carrément mon chemin. Cette franchise des situations et du style a révolté. Ma vérité a été sifflée, et l'on a hué ma fantaisie.

Donc le public était dans l'attente de quelque chose de prodigieux. Je ne prononcerai pas le gros mot de cabale, parce que je ne crois pas à une entente préalable entre douze cents spectateurs. On m'a pourtant conté une histoire curieuse, un dîner qui aurait eu lieu avant le lever du rideau, et où l'on aurait juré au dessert de siffler ma pièce. Je ne veux voir là qu'une anecdote. Mais s'il n'y a pas eu cabale dans le sens précis du mot, il faut admettre qu'une bonne moitié de la salle faisait des vœux ardents pour que *le Bouton de rose* tombât. On était venu là comme on va dans la baraque d'un dompteur, avec la sourde envie de me voir dévorer.

Je me suis fait, paraît-il, beaucoup d'ennemis, avec mes feuilletons du *Bien Public*, où la sincérité est ma seule force. On ne juge point impunément les pièces des autres pendant deux ans, en toute justice, disant hautement ce qu'on pense des grands et des petits. Le jour où soi-même on soumet une œuvre aux confrères et au public, on s'expose à des représailles. Le mot n'est pas de moi, il a été prononcé dans les couloirs et je l'ai déjà retrouvé dans quelques articles. Je comprends parfaitement que les vaudevillistes vexés et les dramaturges exaspérés se soient dit : « Enfin, nous allons le juger à l'œuvre, ce terrible homme ! » Et le public devait même partager cette attente. Je ne récrimine pas, je constate que ma position d'auteur dramatique était certainement plus délicate que celle d'un autre. Un jeune monsieur, à l'orchestre, montrait une clef à ses voisins, disant : « Il faut que *le Bouton de rose* soit un chef-d'œuvre, ou sinon... » Cela est typique.

Ce n'est pas tout, le romancier lui-même était en cause. Les succès se paient. Je devais expier, le 6 mai, les quarante-deux éditions de *l'Assommoir* et les vingt éditions de *Une page d'amour*. Un romancier faire du théâtre, un romancier dont les œuvres se vendent à de tels nombres ! Cela menaçait de devenir l'abomination de la désolation. J'allais prendre toute la place, j'étais vraiment encombrant. Il s'agissait de mettre ordre à cela. Pour peu que l'œuvre prêtât le flanc, on la bousculerait et on se régalerait de voir l'heureux romancier se casser les reins comme auteur dramatique.

Voilà donc de quels éléments la salle était composée : des amis qui exigeaient beaucoup de moi, qui n'admettaient pas que je pusse écrire une œuvre ordinaire ; des ennemis pleins de rancune, désireux de se venger du critique et de rabattre le triomphe du romancier ; enfin un public dont le goût n'est pas au théâtre tel que je l'entends. Les uns me reprochaient d'aller contre mes théories sur la vérité, les autres de manquer de fantaisie. C'était une confusion incroyable. Et la note comique était donnée par ces étranges justiciers qui, pour m'enseigner la douceur, commençaient par m'étrangler. Il est par terre, tombons sur lui.

Cela le rendra moins sévère pour les autres. A l'avenir, lorsqu'il trouvera une pièce mauvaise, il n'osera plus le dire aussi carrément. Nous voulons qu'il mente, écrasons-le !

Mais je n'ai point encore parlé des spectateurs patriotiques. Il paraît que j'ai voulu ridiculiser l'uniforme de l'armée française sur la scène du Palais-Royal. Les sifflets ont commencé, lorsque les officiers ont paru, au second acte. Voilà une indignation qui part d'un bon sentiment. Elle m'a stupéfié. Des messieurs, à l'orchestre, qui avaient très bien dîné, m'a-t-on dit, ont cru devoir prendre particulièrement la défense de l'armée. Eh ! bon Dieu ! qui songeait à attaquer l'armée ? Je la respecte fort, ce qui ne m'empêchera pourtant pas de l'étudier en toute vérité dans un de mes prochains romans.

En somme, on a écouté le premier acte, on a sifflé le second, et on s'est refusé absolument à entendre le troisième. Le tapage était tel, que les malheureux critiques, ne pouvant saisir les noms des personnages au milieu du bruit et ne comprenant plus rien à l'intrigue, ont fait les comptes rendus les plus fantaisistes du monde. Les uns ont loué le talent de M. Lhéritier qui ne jouait pas dans *le Bouton de rose;* les autres ont confondu Chamorin avec Ribalier; aucun n'a raconté fidèlement la pièce. Je suis certain que pas un des spectateurs ne connaît le dénouement exact. Excellentes conditions pour juger une œuvre.

Remarquez que le troisième acte était jugé le meilleur. Au théâtre, on comptait beaucoup sur cet acte. Mais la salle en était arrivée à une exaspération comique. Brochard entre furieux et crie à une servante : « Grande cruche ! » Toute la salle entend : « Grande grue ! » Et l'on siffle. Que faire à cela? Il y a des moments où la foule entend ce qui fouette sa passion. Dès lors, toutes les intentions de la comédie se faussaient; ce qui aurait dû faire rire faisait sursauter les gens les moins prévenus. Les quelques mots d'argot dit par Valentine, si innocents et d'intention si drôle, je persiste à le croire, ont éclaté comme des bombes. La salle menaçait de crouler.

Je suis aujourd'hui, je le répète, sans rancune ni tristesse. Pourtant, j'ai eu, le lendemain, un sentiment de colère bien légitime. Je croyais que, le deuxième jour, la pièce n'irait pas au delà du second acte. Le public payant me semblait devoir achever le désastre. J'allai tard au théâtre, et en montant je questionnai un artiste: « Eh bien? ils se fâchent, là-haut? » L'artiste me répondit en souriant : « Mais non, monsieur, tous les mots portent, la salle est superbe et rit à se tordre. » Et c'était vrai; pas une protestation, un effet énorme. Je suis resté pendant tout un acte, écoutant ces rires, étouffant, sentant des larmes monter à mes yeux. Je songeais à la salle de la veille, je me demandais pourquoi une si inconcevable brutalité, puisque le vrai public ne se fâchait plus. Les faits sont là.

Voici les chiffres des quatre premières recettes faite par *le Bouton de rose;* la première, 2,300 fr.; la seconde, 2,500 fr.; la troisième 1,100 fr.; la quatrième, 800 fr. Qu'on étudie ces chiffres. La recette la plus élevée est celle de la seconde représentation. La presse n'avait pas encore parlé, le public venait et riait de confiance. Mais, dès le troisième jour, la critique commence son œuvre d'étranglement. Une bordée d'articles furibonds atteint la pièce en plein cœur. Le public dès lors hésite et s'écarte d'une œuvre que pas une voix ne défend et que les plus tolérants jettent au ruisseau. Les rares spectateurs qui osent se risquer paraissent bien s'amuser franchement; les effets grandissent à chaque représentation; les artistes, délivrés d'inquiétude, jouent avec un ensemble merveilleux. N'importe, l'étranglement est sûr, le public de la première a commencé l'assassinat et la critique portera le dernier coup.

Il me reste à remercier les artistes, qui se sont montrés si vaillants au milieu de la tempête du 6 mai. Mademoiselle Lemercier, dans ce rôle si mal pris de Valentine, a été adorable de grâce et de finesse. Madame Faivre et mademoiselle Raymonde ont lutté, elles aussi, de talent et de courage. Quant à M. Geoffroy, il portait toute la pièce sur ses larges épaules, avec l'aisance et la bonhomie d'un grand artiste; et je lui suis particulièrement reconnaissant de la fermeté qu'il a mise à lancer mon nom, au milieu des fureurs de la salle. M. Pellerin, M. Hyacinthe, M. Luguet, M. Bourgeotte, tous ont gagné la partie, lorsque je la perdais; je me sens plein de gratitude pour eux. Et merci enfin aux directeurs du Palais-Royal qui ont cru au *Bouton de rose* avec une foi plus ardente que la mienne.

Un dernier mot. Le directeur d'une de nos grandes scènes subventionnées parcourait les couloirs en disant d'un air rayonnant : « Eh bien ! fera-t-il encore de la critique dramatique? » Certainement, monsieur, j'en ferai encore. Je vous gêne donc bien? L'article où j'ai condamné l'usage que vous faites de votre subvention pèse donc bien lourd sur votre cœur? En quoi un échec, qui m'est tout personnel, modifie-t-il les idées que je défends? Je suis par terre, mais l'art est debout. Ce n'est pas parce qu'un soldat est blessé que la bataille est perdue. Au travail, et recommençons !

[illegible] mai 1878.

LE BOUTON DE ROSE

PERSONNAGES

RIBALIER	MM.	GEOFFROY.
BROCHARD		PELLERIN.
CHAMORIN		HYACINTHE.
PUTOIS		LUGUET.
JULES		BOURGEOTTE.
UN CAPITAINE		BELLY.
UN LIEUTENANT		GILLET.
UN SERGENT		PETIT.
VALENTINE	Mme	LEMERCIER.
HORTENSE		FAIVRE.
FRANÇOISE		RAYMONDE.

ACTE PREMIER

La chambre à coucher de Ribalier. Au fond, au milieu, un lit avec une table de nuit. Dans des pans coupés; à gauche, la fenêtre; à droite, la cheminée. Quand la fenêtre est ouverte, on aperçoit au dehors, fixée dans le mur, l'enseigne de l'hôtel, une tête de cerf très cornue, avec ces mots : AU GRAND CERF. — Au second plan : à gauche, la porte du cabinet de toilette; à droite, la porte d'entrée de la chambre. — Au premier plan : à gauche, la porte de l'appartement de Brochard; à droite, la porte de la chambre de Jules. — Une table à gauche, près de laquelle est un fauteuil; un canapé, à droite. Sièges. Deux bougies allumées sont posées sur la cheminée.

SCÈNE PREMIÈRE

PUTOIS, FRANÇOISE

Au lever du rideau, Putois allume une bouillotte à esprit-de-vin, sur la table. Françoise est penchée à la fenêtre grande ouverte.

FRANÇOISE. — En voilà une vraie noce ! Ah ! bien, ils s'en donnent !... Dis-donc, Putois, tu les entends? (*Des cris et des applaudissements éclatent au dehors.*) Je parie que c'est monsieur Ribalier qui danse !

PUTOIS, *regardant la pendule.* — Trois heures moins vingt... On ne se couchera pas cette nuit. J'ai les jambes qui me rentrent dans le corps... Vois-tu, ma femme, j'en crèverais, si les bourgeois se mariaient tous les jours.

FRANÇOISE, *descendant.* — Oh ! ça n'arrive qu'une fois... Tiens ! ils ont raison de se goberger ! Il serait beau que les maîtres du Grand-Cerf, le meilleur hôtel de Tours, ne fissent pas sauter les casseroles et danser les violons pour leur mariage. (*Elle s'approche de Putois.*) Dis donc, Putois, c'est le tour de monsieur Ribalier. Maintenant que son associé, monsieur Brochard, a une femme, il va peut-être se décider, lui aussi.

PUTOIS. — Il est bien malin... Et un homme qui tient à sa tranquillité ! (*Il est allé prendre un bol sur la cheminée.*)

FRANÇOISE. — Qu'est-ce que tu fais là?

PUTOIS. — Le lait de poule de monsieur Ribalier, pardi !... Avec ça que monsieur Ribalier se passerait de son lait de poule ! Il en avale un chaque soir depuis six ans, pour se tenir le teint frais.

FRANÇOISE, *devant la cheminée.* — Et tous ces petits pots?

PUTOIS. — Veux-tu bien ne pas toucher ! Ce sont les pommades de monsieur Ribalier... Ah ! il ne vieillit pas.. Un si bel homme !... Ecoute, tu devrais filer, Françoise, parce que tu vas me faire arriver des histoires. Il n'aime pas que les femmes viennent fouiller dans sa chambre, il n'a confiance qu'en moi. (*Nouvelles rumeurs au dehors.*)

FRANÇOISE, *se précipitant à la fenêtre.* — Qu'est-ce que c'est? (*On entend des rires accompagnant le refrain : « Allons-nous-en, gens de la*

[illegible] C'est la famille Coquet et la famille Pingat qui s'en vont.

[illegible] Ce n'est pas trop tôt.

[illegible] Ah ! voilà monsieur Ribalier.

Putois. — Va-t'en, n'est-ce pas? (*Françoise ferme la fenêtre et s'esquive derrière le dos de Ribalier.*)

SCÈNE II

PUTOIS, RIBALIER

[illegible] Quelle corvée, bon Dieu ! La mairie, l'église, un repas de quatre heures, dix quadrilles, cinq valses et sept polkas dans les jambes ! Et il faut rire, encore ! Autrement, on vous prend pour un vieux bonhomme.

Putois. — Hein? Monsieur en a sa claque?

Ribalier. — Oui, mon ami, je suis fatigué. Je te l'avoue, à toi !... Tiens ! ôte-moi mon habit... Gredin d'habit ! Vois-tu, c'est là-dessous qu'il me pince... Il y a vingt ans que tu me sers. Tu es mon meilleur ami.

Putois, *très ému, lâchant la manche qu'il vient de retirer.* — Monsieur, ne dites pas de ces choses là, ça m'attendrit, ça m'enlève toutes mes forces.

Ribalier. — Eh bien, non, remets-toi. Tu es très sensible, je le sais... Donne-moi mon veston. (*Putois a emporté l'habit; il revient avec le veston dont il l'aide à passer la première manche.*) Mais, mon pauvre Putois, tu dors debout, toi aussi ! Ah ! digne et excellent serviteur !

Putois, *très ému, lâchant la seconde manche.* — Monsieur, je vous en prie, ne dites pas de ces choses là !

Ribalier. — Non, non... Enfin ! je respire ! Dire qu'ils rient encore, en bas ! Je leur souhaite de l'agrément. Je vais passer une bonne nuit, par exemple ! Sacredié ! quel dodo ! oh ! à poings fermés !... Toi aussi, tu vas bien dormir, n'est-ce pas, Putois?

Putois. — Monsieur est trop bon. Je dors comme une souche.

Ribalier. — Voyons, il n'est rien venu, aujourd'hui?

Putois. — Si, une lettre pour monsieur Brochard, que j'ai mise dans son ancienne chambre, sa chambre de garçon.

Ribalier. — Bien. Il la trouvera... Hein, crois-tu qu'il la lira, cette nuit?

Putois, *riant.* — Ho ! ho ! ho !

Ribalier. — Veux-tu te taire, farceur !... Tu as tout préparé dans mon cabinet, n'est-ce pas? (*Il se dirige vers le cabinet.*) Et dépêchons ! J'ai hâte d'être couché. (*Au moment où il va sortir, Jules paraît à droite.*)

SCÈNE III

PUTOIS, RIBALIER, JULES

Pendant la scène, Putois fait la couverture.

[illegible]

Ribalier. — Moi, mon garçon, mais pas du tout ! Jamais je n'ai été si gaillard.

Jules. — Toujours vingt ans, ce cher oncle ! Et pas un cheveux blanc, et terrible pour les dames !

Ribalier, *avec fatuité.* — Oui, oui.

Jules. — Depuis que je passe mes vacances ici, toute la ville de Tours me parle de vous. Monsieur Ribalier, du Grand-Cerf, eh ! eh ! il en a fait des victimes et il en fait encore !

Ribalier. — Oui, oui. On exagère... Quand je me suis associé avec Brochard, nous avons dû nous partager la besogne. Lui, ancien sergent-major, homme de poigne, s'est chargé du personnel de l'hôtel et des fournisseurs. Moi, élevé dans le commerce, je me suis réservé les rapports avec les clients, J'ai toujours été fait pour le monde... Alors, tu comprends, je me montre aimable, j'accueille les voyageurs d'un sourire...

Jules. — Et vous poussez les choses plus loin à l'égard des voyageuses... Ne dites pas non. Je vous ai surpris avec la dame du 17.

Ribalier. — Ah ! la dame du 17 ! (*Il étouffe un bâillement.*)

Jules. — Allons, bonsoir, je rentre dans ma chambre... Vous êtes trop fatigué, vous dormez les yeux ouverts.

Ribalier. — Mais non, mais non ! Je passerais la nuit... N'est-ce pas? Putois, je disais tout à l'heure que je passerais la nuit volontiers.

Putois. — C'est vrai, monsieur. (*Il raille à son tour.*) Nous passerions la nuit.

Jules. — En ce cas, j'allume un cigare. Vous permettez? (*Il monte et allume son cigare à l'une des bougies posées sur la cheminée.*)

Ribalier, *résigné.* — C'est ça, allume un cigare.

Jules. — J'ai quitté le bal derrière vous. Le monde s'en allait. Alors, ma foi ! je me suis dit : Je vais monter fumer un cigare chez mon oncle.

Ribalier. — Tu es bien gentil... A propos, Jules, tu as dû rencontrer la mariée, à Brétigny? Valentine demeurait là, chez une tante qui tenait une pension d'officiers. Elle est fille d'un ancien capitaine et a encore, je crois, deux oncles dans l'armée.

Jules. — Oui, nous nous sommes reconnus ce matin. Ça date de deux ans déjà. C'était avant mon entrée à Saint-Cyr, pendant les vacances.

Ribalier. — Cette Valentine, elle est adorable ! Brochard ne mérite guère un amour de femme pareil. Il y a vingt ans que je suis l'ami de Brochard, eh bien ! je n'ai pu encore m'habituer à ses violences. Il blesse tous mes sentiments d'homme bien élevé... Dis donc, tu n'as pas fait deux doigts de cour à Valentine, dans le temps?

Jules. — Non, mon oncle.

Ribalier. — Comment ! pas un petit baiser innocent?

Jules. — Mais non.

Ribalier. — Vrai?... Tant pis ! Je suis l'ami de Brochard, mais je ne le plaindrais pas du tout. Ce serait bien fait. (*On entend le craquement d'une porte.*)

Jules. — Qu'est-ce que c'est que ça?

Ribalier. — C'est la porte de Brochard, là, à côté.

Putois. — La sacrée porte ! J'ai pourtant mis de l'huile. (*Il entre dans le cabinet de toilette.*)

Ribalier. — On amène la mariée dans la chambre. Pauvre petite chérie, va !

JULES. — Eh bien ! c'est agréable ! Mais on ne peut seulement pas remuer dans cette chambre, si les boiseries craquent !

SCÈNE IV

RIBALIER, FRANÇOISE, JULES

FRANÇOISE, *à Ribalier.* — C'est un monsieur qui veut vous parler.

RIBALIER. — À une pareille heure ! Dis que je suis couché... Quel est cet original? Tu le connais?

FRANÇOISE. — Oh ! bien sûr ! Je ne puis faire sa chambre, sans qu'il cherche à rire. Il me tient des discours joliment drôles... C'est le monsieur du 17, monsieur Chamorin.

RIBALIER, *à part.* — Lui ! Se douterait-il?

CHAMORIN, *entr'ouvrant la porte.* — Pardon, je me permets d'entrer...

JULES. — Je vous laisse, mon oncle.

RIBALIER, *inquiet, bas à Jules.* — Non, reste, mon garçon. (*Françoise sort, pendant que Chamorin la suit avec des yeux tendres.*)

SCÈNE V

RIBALIER, CHAMORIN, JULES

CHAMORIN. — Pardon, monsieur, c'est pour vous demander un service. J'étais au bal, ainsi que tous les voyageurs. Alors, j'ai pensé que vous ne dormiez sans doute pas.

RIBALIER. — Parlez, monsieur Chamorin. Je suis toujours à la disposition des personnes qui veulent bien honorer ma maison de leur présence.

CHAMORIN. — Je n'attendais pas moins de votre courtoisie. Depuis un mois que nous sommes chez vous, vous nous gâtez. Oui, c'est le mot, vous nous gâtez.

RIBALIER, *bas, à Jules.* — Il ne sait rien. Tu peux t'en aller.

JULES. — Adieu, mon oncle. (*Il entre dans sa chambre, à droite.*)

SCÈNE VI

RIBALIER, CHAMORIN

RIBALIER. — Veuillez vous asseoir, et dites vite, car je vous avouerai que je suis un peu pressé.

CHAMORIN, *après un silence.* — Monsieur, ma femme me trompe.

RIBALIER. — Croyez, monsieur, que je sympathise...

CHAMORIN. — Elle me trompe depuis cinq ans.

RIBALIER, *lui donnant une poignée de main.* — Ah ! monsieur !... On s'illusionne si souvent dans la vie ! Votre malheur n'est peut-être pas certain?

CHAMORIN. — Certain, oh ! bien certain !

RIBALIER. — Pauvre monsieur ! (*Il lui serre la main de nouveau.*)

CHAMORIN. — Mais non, mais non ! Elle me trompe, je le sais, je ne suis pas à plaindre... Vous suivez le raisonnement?

RIBALIER. — De toutes mes oreilles.

CHAMORIN. — Quand j'épousai Hortense...

RIBALIER, *désespéré.* — Soyez bref, je vous en prie.

CHAMORIN. — J'étais très tendre, j'avais le cœur débordant d'une tendresse que les années, aujourd'hui, n'ont pu encore épuiser.

RIBALIER. — Soyez bref... Vous êtes ce qu'on appelle un homme inflammable.

CHAMORIN. — C'est cela... Eh bien ! Hortense ne m'a pas compris. Elle est pratique, elle s'est plu à fouler aux pieds toutes les fleurs que j'avais dans l'âme. Au bout de la première semaine, j'ai vu que nous n'étions pas faits l'un pour l'autre. Elle comprimait tous mes élans.

RIBALIER. — Allons au fait... Elle vous a trompé.

CHAMORIN. — Après trois mois de mariage... Lorsque j'ai su sa trahison, ah ! j'avoue que je me suis demandé ce que j'allais faire. Heureusement, j'ai beaucoup de calme.

RIBALIER. — Vous avez éclaté?

CHAMORIN. — Non, j'ai dissimulé... La trahison d'Hortense a été pour moi un trait de lumière. J'ai vu là le doigt de la Providence, monsieur. Elle me trompait, je n'avais qu'à la surprendre, à plaider, à obtenir une séparation... C'était parfait, parfait, comprenez-vous?

RIBALIER. — Très bien... Vous étiez content?

CHAMORIN. — Oh ! content, dites, ravi !... Alors, j'ai dissimulé, j'ai employé toutes mes heures disponibles à guetter ma femme. Il faut vous dire, monsieur, qu'Hortense est une personne très fine. Je suis juste : elle ne vaut pas grand'chose, mais elle est très fine... Je l'ai donc guettée nuit et jour...

RIBALIER. — Et vous ne l'avez pas surprise?

CHAMORIN. — Non, monsieur, je ne l'ai pas surprise... Pourtant, elle persévérait. Moi aussi, je me suis entêté... (*Baissant la voix.*) J'ai fini, monsieur, par lui fournir des occasions.

RIBALIER. — Elle en a profité?

CHAMORIN. — Parfaitement.

RIBALIER. — Et vous ne l'avez pas surprise?

CHAMORIN. — Non, monsieur, je ne l'ai pas surprise.

RIBALIER. — Jamais?

CHAMORIN. — Jamais ! (*Ils se lèvent.*)

RIBALIER (1). — Une femme très fine.

CHAMORIN. — Oh ! très fine, j'ai eu l'honneur de vous le dire... Tenez, je veux vous en donner un exemple. Un soir...

RIBALIER. — Je vous crois sur parole, c'est inutile.

CHAMORIN. — Rien qu'un exemple. Vous me désobligeriez... Un soir, je pars en voyage. Vous savez, l'éternel piège dont le succès est certain, le mari qui part en voyage et qui revient au milieu de la nuit... Il pleuvait, monsieur. Je passe deux heures sous une porte, en face de chez moi. Enfin, je vois entrer mon homme, un de mes meilleurs amis. Je reste encore une heure sous la porte, puis je monte. J'avais la clef, j'ouvre doucement. Une chambre toute noire, monsieur ; pas un bruit, rien qu'un petit souffle dans le silence. J'étais stupide. J'allume avec précaution une

(1) Chamorin, Ribalier.

bougie et je vois le chignon de ma femme qui dort le nez dans l'oreiller. Personne, absolument personne. J'étais stupide. Je me glisse auprès d'Hortense sans la réveiller, et je m'endors.

RIBALIER. — Eh bien?

CHAMORIN. — Ecoutez ! Le matin, j'étais réveillé par une volée de coups de bâton. Ma femme me surprenait avec la cuisinière... Oui, monsieur, c'était la cuisinière.

RIBALIER. — Ah ! charmant !... Vous perdiez la partie.

CHAMORIN. — Le mot est juste, je perdais la partie... Un autre soir...

RIBALIER, *à bout de patience.* — Non, de grâce ! je saisis parfaitement. Quel service puis-je vous rendre?

CHAMORIN, *continuant tranquillement.* — Un autre soir, je laisse Hortense avec le meilleur de mes amis. Je raconte que je dois passer la nuit dehors. Mais, au lieu de sortir, je file dans la chambre à coucher, et je me cache au fond d'un cabinet. Je n'étais pas mal là-dedans. J'ai la faiblesse de m'endormir. Il était très tard déjà, lorsqu'un bruit me réveille. Quelle est mon émotion ! J'entends ma femme en conversation criminelle, tout près de moi. Je prends mon temps, je veux pousser la porte du cabinet. Impossible, monsieur, j'étais enfermé !

RIBALIER. — Charmant, charmant...

CHAMORIN. — Et j'ai passé là nuit là, monsieur, ne voulant point me donner le ridicule, devant mon meilleur ami, de taper à la porte du cabinet. Le pis est que je n'ai pu me rendormir. C'est la femme de chambre qui m'a délivré le matin.

RIBALIER. — C'était encore une partie perdue.

CHAMORIN. — Oui, monsieur, c'était encore une partie perdue... Le duel dure ainsi depuis cinq ans.

RIBALIER. — Et vous avez toujours été battu?

CHAMORIN. — Toujours, monsieur !... Un autre soir...

RIBALIER, *s'emportant.* — Ah ! non, c'est assez !... Qu'est-ce que vous me voulez à la fin? Pourquoi me racontez-vous tout ça?

CHAMORIN, *toujours très tranquille.* — J'avais amassé une jolie aisance dans la parfumerie. Alors, j'ai voyagé. J'ai promené Hortense, habitant les villes cinq ou six semaines, comptant sur les aventures des hôtels. Oh ! je ne suis pas découragé, monsieur, je la pincerai, je la pincerai.

RIBALIER. — Mais, encore un coup, tout ça ne me regarde pas ! J'ai sommeil, finissons-en. Que puis-je faire pour vous?

CHAMORIN. — Mon Dieu ! monsieur, c'est bien simple... D'abord votre figure me plaît. Oui, vous êtes d'une politesse et d'une distinction qui m'ont gagné tout de suite.

RIBALIER. — Je vous en supplie...

CHAMORIN. — Ma femme aussi est séduite... (*Solennel.*) Je ne vous demande pas un dévouement. Non, non, il y a des services qu'on ne peut pas demander... Mais j'ai compté sur vous si j'avais besoin d'un témoin. Vous trouverais-je à toute heure?

RIBALIER. — Eh bien ! oui, comme vous voudrez... Nous en recauserons. Bonsoir. (*Il le reconduit.*)

CHAMORIN. — Je vous ai tout raconté. Vous êtes mon ami, maintenant.

RIBALIER. — Sans doute, je vous plains beaucoup. Adieu !

CHAMORIN. — Permettez ! ma femme me trompe, je le sais, je ne suis pas à plaindre... Vous saisissez la nuance?

RIBALIER. — Oui, oui, adieu !

SCÈNE VII

RIBALIER *seul,* PUIS HORTENSE

RIBALIER. — Enfin ! il est parti ! Quel homme !... N'importe, me voilà prévenu. Il cherche à surprendre sa femme, et je profiterai de l'avertissement. (*On entend un craquement.*) Qu'est-ce que c'est? Ah ! oui, Brochard entre dans la chambre nuptiale. Pauvre petite chérie, va !... (*Cherchant.*) Où est donc mon foulard? Où diable Putois a-t-il mis mon foulard? (*Il disparaît dans le cabinet de toilette. Dès que la scène est vide, on frappe discrètement à la porte d'entrée. Silence. La porte s'ouvre. Hortense entre avec précaution. Elle est en robe de bal.*)

HORTENSE. — Monsieur Ribalier ! monsieur Ribalier ! Camille !... Personne, la chambre est vide. Ah ! il est dans son cabinet de toilette, je l'entends. Mon Dieu ! mon cœur bat... Mon mari sortait du corridor pour rentrer chez lui. Il me croit enfermée dans ma chambre. J'ai dû me faire toute petite contre le mur... Ce bal m'a donné la fièvre. Camille a dansé trois fois avec moi. Quelle bonne grâce ! quel usage du monde ! lui seul était distingué !... Il ne m'attend pas, il va être si heureux, si heureux !

SCÈNE VIII

RIBALIER, HORTENSE, PUIS PUTOIS

RIBALIER, *reparaissant en toilette de nuit, un foulard sur la tête.* — Saperlotte ! je vais donc pouvoir... (*Il aperçoit Hortense.*) Hortense ! Eh bien ! c'est le comble ! Je ne me coucherai pas cette nuit. (*Haut.*) Comment, madame, vous ici, à pareille heure?

HORTENSE. — Oui, mon mari me croit enfermée chez moi. J'ai profité du tumulte de cette noce... Ah ! croyez que j'ai hésité, beaucoup hésité...

RIBALIER, *à part.* — Pas assez, fichtre !

HORTENSE, *très tendre.* — Ah ! mon ami...

RIBALIER, *désespéré.* — Madame ! madame !

HORTENSE. — Non, appelez-moi Hortense... Mon ami, notre erreur d'un jour ne doit pas avoir de lendemain, vous le savez, nous l'avons juré.

RIBALIER. — Et nous tiendrons notre serment.

HORTENSE. — Alors, j'ai pensé que vous n'abuseriez pas de ma faiblesse, et je suis venue.

RIBALIER. — Je vous jure que je n'abuserai bas... Mais quelle imprudence !

HORTENSE. — J'ai voulu vous revoir, j'avais le besoin de vous revoir.

RIBALIER. — Eh bien ! vous voyez, j'allais me coucher.

HORTENSE. — J'ai voulu entendre une fois encore le son de votre voix.

RIBALIER. — Oui, je comprends... C'est très gentil.

HORTENSE. — J'ai voulu, — ne vous moquez pas, — j'ai voulu appuyer ma tête à votre épaule. Oh ! une petite seconde, rien qu'une seconde... Vous permettez?

RIBALIER. — Oui.

HORTENSE, *après avoir posé la tête sur son épaule.* — On est si bien... Je dormirais là.

RIBALIER. — Oui, oui... (*A part.*) C'est moi qui dormirais !

HORTENSE. — Et j'ai voulu m'assurer que vous ne me méprisiez pas... Ah ! dites-le moi. Camille, dites que vous ne me méprisez pas ! (*Elle se relève, éclate en sanglots et va s'asseoir près de la table.*)

RIBALIER (1), *à part.* — Allons, bon ! des larmes ! l'éternelle scène ! Jamais je n'en sortirai. La femme après le mari !... (*Haut.*) Je vous estime, Hortense. Calmez-vous... Il faut vite remonter dans votre chambre.

HORTENSE. — Comment ! c'est vous qui me parlez ainsi, vous qui, hier encore, vous traîniez à mes genoux !

RIBALIER. — Hier, sans doute...

HORTENSE. — Comme vous êtes brutal ! Laissez-moi passer la nuit sur ce fauteuil, je vous regarderai dormir.

RIBALIER. — Ne plaisantons pas. Soyez raisonnable, Hortense... Songez donc, si votre mari descendait !

HORTENSE. — Mon mari ! il ne compte pas, mon cher. (*Elle se lève, en oubliant son mouchoir qu'elle a posé sur la table.*)

RIBALIER, *se fâchant.* — Eh bien ! puisqu'il vous faut des explications, je viens de le voir, votre mari, et il m'a tout raconté, et je n'ai pas envie de figurer dans un procès.

HORTENSE. — Ah ! il vous a raconté... Alors, je reste. Vous n'avez aucune crainte, n'est-ce pas?

RIBALIER, *suppliant.* — Ecoutez, ma chère Hortense, si vous m'aimez, laissez-moi. Il faut que je passe la nuit, des comptes à régler. On n'est pas toujours libre dans le commerce, vous le savez bien. (*Putois sort du cabinet de toilette.*)

HORTENSE. — Vous m'abusez, Camille.

RIBALIER, *la poussant vers la porte.* — Je ne mens jamais, mon adorée. Là, filez vite. Vous êtes gentille d'habitude !

PUTOIS, *qui a pris sur la table le mouchoir oublié par Hortense.* — Le mouchoir de cette dame, monsieur.

RIBALIER, *remettant le mouchoir à Hortense.* — Ah ! fichtre ! votre mouchoir !... Adieu, mon amour.

HORTENSE. — Vous ne m'aimez plus, Camille, vous ne m'aimez plus.

SCÈNE IX

PUTOIS, RIBALIER

RIBALIER, *fermant la porte violemment.* — Si jamais on me repince avec toi, par exemple !

(1) Hortense, Ribalier.

PUTOIS. — En voilà une d'expédiée ! (*Il prépare le lait de poule.*)

RIBALIER. — Personne ne viendra plus, j'espère. Trois heures et quart, mon Dieu ! et je suis encore là à piétiner... Mon lait de poule, Putois?

PUTOIS. — Je vais le faire, monsieur.

RIBALIER, *se fâchant.* — Comment, tu vas le faire, animal ! Mais il devrait être fait ! Tu veux donc aussi m'assassiner?

PUTOIS. — Oh ! monsieur, ne dites pas ça ! (*Il remet le bol et la cuiller sur la table.*)

RIBALIER. — Oui, tu veux m'assassiner.

PUTOIS. — Ne dites pas ça, retirez ce mot... Vous savez que ça m'ôte toutes mes forces. (*Il tombe dans le fauteuil.*)

RIBALIER. — Eh bien ! eh bien ! le voilà qui s'en va ! Je n'ai pas assez ménagé sa sensibilité... Voyons. Putois, un peu de virilité, que diable ! J'ai eu tort, je retire le mot. (*Il passe derrière le fauteuil et se trouve de l'autre côté de la table.*)

PUTOIS, *balbutiant.* — Oh ! monsieur ! oh ! monsieur !

RIBALIER, *qui a versé un verre d'eau.* — Tiens, bois, mon garçon... Hein, ça va mieux?... (*Il prépare le lait de poule avec l'eau de la bouillotte.*) Ah ! ces anciens serviteurs ! des cœurs d'or ! On n'en fait plus de pareils, la race en est perdue. (*A Putois.*) Te remets-tu? (*Il tourne le lait de poule avec la cuiller.*) C'est de la vieille roche. C'est solide. Ça fait tout dans une maison. (*Il porte le lait de poule sur la table de nuit.*)

PUTOIS, *se levant.* — Je demande pardon à monsieur... Monsieur a-t-il encore besoin de quelque chose?

RIBALIER. — Oui, j'ai besoin de dormir... Vois-tu, Putois, je ne donnerais pas ma place pour cent écus. Se coucher quand on a sommeil, il n'y a point de plus grosse réjouissance. On s'étend, on se roule, on est chez soi, enfin.

PUTOIS. — Je partage l'opinion de monsieur. (*Il va à la cheminée, souffle l'une des bougies et prend l'autre.*)

RIBALIER, — Mon Dieu ! je ne dis pas, il y a des cas... sans doute... c'est très agréable... Mais, la main sur la conscience, Putois, je ne changerais point ma place contre celle de Brochard. Moi, je vais ronfler à mon aise, tandis que lui... Crois-tu qu'il pourra dormir?

PUTOIS, *riant.* — Ho ! ho ! ho !

RIBALIER. — Veux-tu te taire, farceur !... (*Putois va poser la bougie sur la table de nuit.*) Ah ! qu'on est sage de rester garçon ! Tu as vu comme j'ai congédié cette dame? Si j'avais été marié, jamais je n'aurais pu flanquer ma femme dehors. Comprends-tu? Les femmes, c'est gentil, mais c'est encombrant.

PUTOIS. — Je le sais, monsieur, je le sais. (*Il s'approche de la table et souffle la lampe à esprit-de-vin, sous la bouillotte.*)

RIBALIER. — Dieu me préserve de m'en mettre jamais une sur les bras ! Et il faut les surveiller, et elles vous fichent dedans ! Va, j'ai entendu de belles histoires, tout à l'heure. J'aimerais mieux faire un an de bagne que d'avoir une femme à garder.

PUTOIS. — Je crois bien. (*Il va écouter à la porte de Brochard.*)

RIBALIER, *s'apprêtant à monter sur le lit.* — Françoise te donne du souci, mon pauvre gar-

çon. Console-toi, elles sont toutes les mêmes. (*L'apercevant à la porte.*) Qu'est-ce que tu fais là?

PUTOIS. — J'écoute, monsieur.

RIBALIER. — Comment, tu écoutes?

PUTOIS. — J'écoute si monsieur Brochard n'a [illegible].

RIBALIER, [illegible] *par l'oreille.* — Veux-tu bien t'en aller, polisson ! Ça ne se fait pas... Bonsoir, Putois. Ne m'éveille pas avant onze heures.

PUTOIS. — Bonsoir, monsieur.

SCÈNE X

RIBALIER, PUIS BROCHARD

RIBALIER. — Enfin, je vais donc m'en donner! (*Il ôte sa robe de chambre.*) La maison dort, je n'entends plus rien. On ne tousse seulement pas chez Brochard. Ils ont dû éteindre. Pauvre petite chérie, va ! (*Il boit son lait de poule, souffle la bougie et se couche.*) Mon Dieu ! que je suis bien ! (*Il s'endort en balbutiant.*) Me marier ! Ah ! non, par exemple !... Pas d'embarras, pas de femme... Pas de femme à garder... (*Un silence. On entend Ribalier qui commence à ronfler. La porte d'entrée s'ouvre. Brochard paraît en habit, un bouton de rose à la boutonnière. Il tient un bougeoir. La scène s'éclaire.*)

BROCHARD. — Il dort déjà, cet égoïste... (*Il pose son bougeoir sur la cheminée et hausse la voix.*) Eh ! Ribalier ! (*Il s'approche et le secoue.*) Eh ! Ribalier !

RIBALIER, *endormi.* — Fiche-moi la paix !

BROCHARD. — Ribalier !

RIBALIER. — Non, non, j'ai sommeil.

BROCHARD. — Tonnerre ! veux-tu répondre?

RIBALIER, *se débattant.* — Hein? qu'est-ce qu'il y a? qu'est-ce que c'est? (*Il reconnaît Brochard et s'assied sur son séant.*) Brochard !

BROCHARD. — Ah ! enfin !

RIBALIER, *stupéfait.* — Brochard ! Qu'est-ce que tu fais là?

BROCHARD. — Je te réveille, parbleu !

RIBALIER. — Comment ! tu es là? Ca ne se passe donc pas bien?

BROCHARD. — Quoi?

RIBALIER. — Ta femme t'a mis à la porte?

BROCHARD. — Mais non ! Je ne suis pas encore entré dans la chambre.

RIBALIER. — Je croyais avoir entendu...

BROCHARD. — Je viens de ma chambre de garçon... Toute une grosse affaire ! Je pars pour le Mans.

RIBALIER. — Pour le Mans !... C'est une drôle d'idée, le soir de tes noces !

BROCHARD. — Voyons, réveille-toi et tâche de comprendre.

RIBALIER, *se levant et remettant sa robe de chambre.* — Je dormais si bien ! Ah ! que c'est dur de se relever, lorsqu'on a fait son trou pour la nuit !... Si je comptais sur toi, par exemple ! On m'aurait dit : « Brochard va venir », j'aurais dit : « Brochard, allons donc ! pas possible ! » Enfin, c'est clair... Voyons, qu'y a-t-il?

BROCHARD. — Tu sais que la grande foire de la Saint-Jean d'été commence après-demain?

RIBALIER. — Oui. Mais je ne vois pas...

BROCHARD. — La foire de la Saint-Jean qui, chaque année, nous rapporte un joli magot.

RIBALIER. — Parbleu ! notre fortune est là... Nous nous approvisionnons depuis huit jours.

BROCHARD. — Et tu sais quelle est la pièce indispensable de tout repas, la pièce sans laquelle le plus petit vigneron refuserait de se mettre à table?

RIBALIER. — Le chapon, pardi ! L'année dernière, on en a mangé, chez nous, trois cent soixante-dix-sept. Cette année, nous doublerons ce chiffre.

BROCHARD. — Eh bien, mon ami, Gaillardin nous manque de parole.

RIBALIER. — Pas de chapons ! alors nous sommes perdus, ruinés, déshonorés.

BROCHARD. — C'est pourquoi je pars ! J'ai trouvé dans mon ancienne chambre une lettre...

RIBALIER. — Oui, je sais. J'avais parié que tu ne la lirais pas.

BROCHARD. — Je l'ai lue. C'est Péquignot qui m'écrit qu'il y aura ce matin dimanche, au marché du Mans, une vente de volailles exceptionnelle.

RIBALIER. — Tiens ! tiens !

BROCHARD. — Et il m'avertit que Bourguignon, de la Cloche d'Or, notre rival, doit aller là-bas faire une rafle sur le marché... Alors, je n'ai pas hésité, j'ai juré que nous aurions les chapons. Il nous les faut, Ribalier, pour notre honneur. La Cloche d'Or ne peut pas battre le Grand-Cerf.

RIBALIER. — Evidemment.

BROCHARD. — Je file par l'express de quatre heures... Bourguignon arrivera trois heures trop tard.

RIBALIER. — Superbe ! Tu es un homme, Brochard.

BROCHARD. — Oui, un homme d'action.

RIBALIER. — Moi, dans ta position, je n'irais pas au Mans... Non, je n'aurais jamais cette force-là. Il pourrait être question de tous les chapons du monde, je ne lâcherais pas ma femme.

BROCHARD. — Les affaires avant tout !

RIBALIER. — Et ta femme, que va-t-elle dire?

BROCHARD. — Valentine est raisonnable. Elle comprendra.

RIBALIER. — Allons, tant mieux ! Pars pour le Mans, mon ami ! (*Il remonte et fait le geste de retirer sa robe de chambre.*) Moi, je me recouche et je dors. Tu permets?

BROCHARD, *le ramenant.* — Je n'ai pas fini... (*Un silence.*) Je te confie ma femme, Ribalier.

RIBALIER. — A moi?

BROCHARD. — Oui, à toi.

RIBALIER, *riant.* — A moi? Tu plaisantes? On ne confie pas des poules à un vieux renard de mon espèce. J'en ai trop croqué pour qu'on m'en amène en pension. J'aurais l'air d'une bête.

BROCHARD. — Ribalier !

RIBALIER. — Que diable ! tout le monde me connaît bien, à Tours. Je serais ridicule. Jamais de la vie ! La ville entière rirait de nous deux !

BROCHARD, *s'emportant.* — Je couperai les oreilles de ceux qui riront.

RIBALIER. — Si tu te fâches...

BROCHARD, *criant très fort.* — Je te confie ma femme, Ribalier !

RIBALIER. — Voilà les violences qui commencent. Ça me retourne.

BROCHARD. — Je te confie ma femme. Tu la garderas, tu la surveilleras et tu me la rendras intacte, telle que je la remets entre tes mains.

RIBALIER. — Bon Dieu ! me voilà avec une femme sur les bras !

BROCHARD. — N'es-tu pas mon ami? Douterais-tu de toi?

RIBALIER. — Non, certes.

BROCHARD. — J'ai épousé une orpheline pour ne pas avoir de belle-mère. Entre quelles mains veux-tu que je la laisse, si ce n'est entre les tiennes?

RIBALIER. — Sans doute, mais...

BROCHARD, *recommençant à crier.* — Si tu refusais, je romprais.

RIBALIER. — Ne crie pas si fort, ça me rend malade.

BROCHARD. — Oui, je romprais avec toi. Nous vendrions, nous liquiderions... Tu acceptes? et de bon cœur?

RIBALIER, *anéanti.* — J'accepte.

BROCHARD. — Et de bon cœur?

RIBALIER. — Et de bon cœur... (*Timidement.*) Dis donc, Brochard, si j'allais au Mans acheter les chapons?

BROCHARD, *dédaigneux.* — Toi, tu achèterais les chapons?

RIBALIER. — C'est vrai, je n'ai jamais su acheter... J'en mourrais ! Juste au moment où je m'applaudissais d'être garçon !

BROCHARD, *se dirigeant vers sa chambre.* Je vais appeler Valentine.

RIBALIER, *le ramenant.* — Attends. Je perds la tête, je ne sais plus où j'en suis. Il me faut des explications, des instructions. C'est une mission si délicate ! Tâchons de procéder avec ordre. D'abord, es-tu bien certain... ?

BROCHARD. — De quoi?

RIBALIER. — Tu me donnes ta caisse à garder, n'est-ce pas? et tu me dis : Il y a vingt francs dedans.

BROCHARD. — Eh bien?

RIBALIER. — Tu es sûr que les vingt francs y sont?

BROCHARD. — Que veux-tu dire?

RIBALIER. — Dame ! si les vingt francs n'y étaient pas, il ne faudrait point me les réclamer.

BROCHARD. — Ribalier, ta vie dissipée a desséché en toi toutes les croyances... Valentine est une fleur.

RIBALIER.. — Tu en es sûr? Ces choses-là, tu sais...

BROCHARD. — A la fin, tu m'ennuies !

RIBALIER. — Bon ! Je n'insiste pas... Tu comprends, c'est ma garantie... Maintenant, sais-tu si on n'a jamais fait la cour à ta femme?

BROCHARD, *se fâchant.* — Ah ! ça, as-tu fini?

RIBALIER. — Mais il faut bien que je sache !... Comment veux-tu que je la protège, si j'ignore les dangers qu'elle peut courir?

BROCHARD. — On a dû la marier à un militaire, un capitaine, un lieutenant, je ne sais plus... Elle a grandi au milieu des militaires.

RIBALIER. — Tu vois !

BROCHARD. — Défie-toi des militaires.

RIBALIER. — Et le Grand-Cerf qui en est plein ! Nous avons tous les officiers du 207e.

(*La porte de gauche s'entr'ouvre et l'on aperçoit la tête de Valentine. Elle écoute en marquant sa surprise.*)

BROCHARD. — Défie-toi des militaires. (*Il s'anime.*) Et assez causé. Je pars, je te laisse un dépôt sacré. Tu surveilleras ma femme, nuit et jour, et tu me la rendras...

RIBALIER, *ahuri.* — Je te la rendrai...

BROCHARD. — Intacte, ou je romps avec toi. Nous vendrons, nous liquiderons... (*Il lui donne une rude poignée de main.*) C'est dit.

RIBALIER, *allant s'asseoir à droite.* — Quel homme ! quel homme ! (*Brochard va à la porte de gauche, l'ouvre et se trouve nez à nez avec Valentine.*)

SCÈNE XI

VALENTINE, BROCHARD, RIBALIER

BROCHARD. — Vous étiez là?

VALENTINE, *baissant les yeux et faisant la niaise pendant toute la scène.* — J'arrivais, mon ami... Tout ce bruit m'inquiétait...

BROCHARD. — Vous avez entendu ce que nous disions?

VALENTINE. — Non, mon ami.

BROCHARD. — Eh bien ! je suis obligé de partir. Oh ! une absence d'un jour, je serai de retour demain lundi... Pendant ce temps mon associé Ribalier vous tiendra lieu de père.

VALENTINE. — Bien, mon ami.

RIBALIER, *à part.* — Me voilà dans les rôles de père, à présent.

BROCHARD. — Vous serez raisonnable.

VALENTINE. — Oui, mon ami.

BROCHARD. — Vous ne vous ennuierez pas trop?

VALENTINE. — Non, mon ami.

BROCHARD. — Vous écouterez tout ce que Ribalier vous dira?

VALENTINE. — Oui, mon ami.

BROCHARD, *à Ribalier, à demi-voix.* — Hein? comme c'est chaste ! comme c'est élevé !... « Oui, mon ami. » — « Non, mon ami »... Un vrai mouton.

RIBALIER. — Elles sont toutes des moutons.

BROCHARD. — Approchez, Valentine.

VALENTINE. — Me voici, mon ami.

BROCHARD. — Avant de partir, je veux vous laisser un gage... (*Il prend le bouton de rose à sa boutonnière.*) J'ai pris en souvenir ce bouton de rose, qui surmontait le gâteau de Savoie. Je vous demande de le garder là, précieusement, par tendresse pour votre époux. (*Il le lui met au corsage, et le montre du geste à Ribalier.*)

VALENTINE. — Je le garderai, mon ami.

BROCHARD. — Maintenant, Valentine, je dépose un baiser sur votre front. (*Il continue à lui parler à voix basse, en l'accompagnant jusqu'à la porte de sa chambre. Valentine sort. On frappe à la porte d'entrée.*)

RIBALIER, *se levant.* — Qu'est-ce que c'est? Tout ce monde ne va donc pas débarrasser ma chambre ! Je tombe de sommeil. (*Il ouvre, Chamorin paraît en toilette de nuit.*) Comment ! c'est encore vous? (*Brochard passe au fond et descend à droite.*)

SCÈNE XII

BROCHARD, RIBALIER, CHAMORIN

CHAMORIN. — Parlez plus bas ! J'ai vu de la lumière sous la porte, et j'ai frappé.

RIBALIER. — Mais que voulez-vous?

CHAMORIN. — Plus bas ! J'étais couché. J'ai entendu ma femme qui marchait dans le corridor... Alors, j'ai pensé à venir vous chercher comme témoin.

RIBALIER. — Comme témoin?

CHAMORIN. — Oui... Nous allons battre l'hôtel ensemble, et si nous trouvons ma femme...

RIBALIER, *hors de lui.* — Ah ! ça ! vous vous moquez de moi ! J'en ai assez, je vous en avertis !... C'est incroyable qu'on envahisse ainsi ma chambre. (*Il se jette dans le fauteuil, près de la table.*) Je ne bouge plus, je dors là.

CHAMORIN (1), *s'excusant.* — Une autre nuit, monsieur, une autre nuit, si cela vous dérange trop en ce moment... (*Allant à Brochard.*) Monsieur, ma femme me trompe.

BROCHARD. — Permettez !... Je suis marié d'aujourd'hui, monsieur.

CHAMORIN. — Elle me trompe, je le sais, je ne suis pas à plaindre.

BROCHARD, *se fâchant.* — Vous êtes un mauvais plaisant, monsieur. (*Ribalier, dérangé par le bruit, quitte le fauteuil et va se recoucher.*)

CHAMORIN. — Mais je ne plaisante pas, je vous assure... Un soir, je pars en voyage. Vous savez, l'éternel piège dont le succès est certain, le mari qui part en voyage et qui revient au milieu de la nuit... Il pleuvait, monsieur. Je passe deux heures sous une porte...

BROCHARD, *furieux.* — Et moi, je vous coupe les oreilles si vous continuez. On ne raconte pas des histoires pareilles à un homme, le jour de ses noces...

CHAMORIN, *s'excusant.* — Monsieur...

BROCHARD. — Vous manquez de tact, taisez-vous ! (*Au bruit de la querelle, la porte de Jules s'ouvre, et le jeune homme paraît.*)

(1) Ribalier, Chamorin, Brochard.

SCÈNE XIII

LES PRÉCÉDENTS, JULES

JULES. — Qu'y a-t-il? J'ai cru qu'on étranglait mon oncle?

BROCHARD. — Ah ! c'est vous, jeune homme... Adieu ! Je pars pour le Mans.

JULES, *étonné.* — Pour le Mans?

BROCHARD, *regardant la pendule.* — Bigre ! quatre heures moins un quart. (*A Chamorin.*) Allons, sortez, monsieur.

CHAMORIN. — Je sors, je sors... (*A Jules.*) Monsieur, ma femme me trompe...

BROCHARD. — Mais sortez donc, monsieur !... (*Se retournant.*) Et veille sur elle, Ribalier !

RIBALIER, *endormi, balbutiant.* — Je veille, je veille. N'aie pas peur... (*Jules les accompagne jusqu'à la porte. Au moment où il va rentrer chez lui, Valentine paraît à la porte de gauche.*)

SCÈNE XIV

VALENTINE, RIBALIER *endormi*, JULES

VALENTINE, *appelant.* — Monsieur Jules !

JULES, *se retournant.* — Mademoiselle Valentine !

VALENTINE, *souriante.* — Chut ! (*Elle va ouvrir la fenêtre toute grande; on aperçoit l'enseigne, la tête de cerf très cornue. Elle se penche et regarde.*) Il est parti ! (*Tous deux se rapprochent.*)

JULES. — Comment, votre mari vous laisse? (*Ribalier ronfle. Effrayés, ils se séparent.*)

VALENTINE. — Chut ! (*Ribalier ronfle de nouveau.*) C'est mon gardien. Il me surveille... Ah ! ils se mettent deux contre moi, ils me gardent, comme si je ne pouvais pas me garder moi-même. Je me vengerai... Voulez-vous m'aider, monsieur Jules?

JULES. — Oh ! de tout mon cœur ! Je ne vous ai pas oubliée, je vous aime toujours. (*Au moment où il va lui prendre la main, Ribalier ronfle plus fort, et ils se séparent.*)

VALENTINE. — Chut ! chut ! A demain ! (*Ils se dirigent tous deux vers leurs chambres.*)

ACTE DEUXIÈME

Le bureau du Grand-Cerf. — Au fond, par une large baie occupant le centre d'une cloison vitrée, on aperçoit une salle de café. — Au second plan, à droite, la porte d'entrée de la rue; à gauche, une porte donnant dans l'intérieur de l'hôtel. — Au premier plan : à droite, un bureau avec un fauteuil; à gauche, une grande armoire à linge. — Un canapé à gauche. — Au fond, également à gauche, des bougeoirs sur une planchette, des clefs accrochées à des files de clous numérotés. — Une lampe allumée est posée sur le bureau. — Le café est éclairé par des becs de gaz.

SCÈNE PREMIÈRE

FRANÇOISE, RIBALIER

FRANÇOISE. — Alors, monsieur, quand j'ai vu madame enfiler si vite le corridor, je l'ai suivie tout doucement... Depuis ce matin, comme vous me l'avez recommandé, je ne quitte pas ses talons.

RIBALIER. — Très bien !... Alors?

FRANÇOISE. — Alors, monsieur, elle était entrée dans la chambre de ce militaire.



Françoise et Ribalier.

Ribalier. — Dans la chambre, saperlotte !... Alors?

Françoise. — Alors, monsieur, ils rient là-dedans... Oh ! ils se font du bon sang, bien sûr ! (*Elle rit.*)

Ribalier. — Ils riaient, ils rient... Tu trouves ça drôle, toi? Sois convenable, entends-tu !... Alors?

Françoise. — Alors, monsieur... Dame ! je n'en sais pas plus long, je n'y ai pas mis le nez !

Ribalier. — Comment ! tu n'as pas pénétré dans la chambre?

Françoise. — Ah ! ça, non !

Ribalier. — Et tu les as laissés ensemble ?

Françoise. — Mais oui... Je suis descendue vous dire ce qui se passait.

Ribalier. — Veux-tu bien vite remonter ! Plante-toi à la porte, entre sous un prétexte quelconque et dis-moi tout?

Françoise. — Je cours, monsieur, je cours ! (*Elle sort vivement par la gauche.*)

Ribalier. — Quelle journée ! Pas un quart d'heure de repos ! Toujours dans des transes, toujours en observation ! Une femme parle à tant de monde dans une maison comme la nôtre!... Ah ! je donnerais beaucoup pour être à demain et voir revenir Brochard. Car je les ai assez pratiquées, je sais que les plus innocentes sont souvent les plus terribles... Et dire que c'est moi, Ribalier, moi, chargé de si doux larcins, qui, aujourd'hui, ai la mission de garder... Non, si on s'en doutait, ce seraient des gorges chaudes dans toute la ville !

SCÈNE II

RIBALIER, PUTOIS, puis FRANÇOISE

Putois, *arrivant par le fond mystérieusement.* — Monsieur !

Ribalier. — Hein?

Putois. — Vous m'avez dit de vous répéter tout ce que j'entendrais par rapport à madame !

Ribalier. — Eh bien?

Putois, *baissant la voix.* — Il y en a un, là, dans le café, qui vient de dire à un autre : « La petite boulotte m'irait comme un gant. »

Ribalier. — Après?

Putois. — L'autre a répondu : « Faut se méfier... Elle donne dans la cavalerie. »

Ribalier. — Mais ce n'est pas de madame dont ils parlaient.

Putois. — Peut-être, je ne sais pas.

Ribalier. — Alors, imbécile, pourquoi me fais-tu peur?

Putois. — Dame ! vous m'avez dit d'écouter, j'écoute !... Lorsque j'entends causer d'une femme, je pense que c'est de la mienne ou de celle d'un autre.

Ribalier. — Il a raison... Oh ! ma pauvre tête ! Trompez donc les femmes pendant trente années, pour qu'une gamine vous tienne un jour sur les dents !

Françoise, *accourant.* — Monsieur, j'ai rencontré madame qui sortait du corridor... Voici madame.

Ribalier. — C'est bien... Allez à votre besogne. (*Putois et Françoise sortent.*)

SCÈNE III

VALENTINE, RIBALIER

Ribalier, *à part.* — Interrogeons-la prudemment.

Valentine, *gaiement.* — Vous ne savez pas? Je viens de retrouver un ancien bon ami.

Ribalier. — Ah !

Valentine. — Il appelait Françoise, il avait un bouton à recoudre... Alors, j'ai vite couru chercher du fil. Je suis revenue dans sa chambre...

Ribalier. — Comment ! c'est vous qui avez recousu le bouton?

Valentine, *ingénument.* — Mais oui... Est-ce que j'ai mal fait?

Ribalier. — Non, non.

Valentine. — On doit être aimable, n'est-ce pas? dans le commerce. Puis, avec un ancien bon ami, vous comprenez? (*Gaiement.*) Nous avons ri !... Il m'a embrassée pour la peine.

Ribalier, *terrifié.* — Il vous a embrassée !... Vous vous êtes laissée embrasser !

Valentine. — Sans doute... Est-ce que j'ai mal fait?

Ribalier. — Fichtre !

Valentine. — C'était pour me remercier. Un si vieil ami !... Le capitaine a quarante ans. Il m'a fait sauter sur ses genoux, chez ma tante !

Ribalier, *soulagé.* — Ah ! il a quarante ans?

Valentine. — Mon Dieu ! monsieur Ribalier, si j'ai mal agi, ne me le cachez pas... J'ai promis de vous écouter et de vous obéir.

Ribalier. — Je plaisantais, mon enfant... (*Il la fait asseoir devant le bureau.*) Tenez, jetez un coup d'œil sur nos livres. Il faut vous mettre au courant... Reposez-vous, ne bougez plus de là.

Valentine, *feuilletant les livres.* — Comme vous voudrez, monsieur Ribalier.

Ribalier, *revenant, à part.* — Il a quarante ans... Qu'est-ce que ça prouve? J'en ai bien quarante-deux !... Elle se moque peut-être de moi. On ne sait jamais, avec ces ingénues... Le capitaine doit être le militaire que Brochard m'a signalé. L'instant est venu, je crois, de ne plus la quitter des yeux.

SCÈNE IV

LES PRÉCÉDENTS, CHAMORIN

Chamorin (1), *entrant par la gauche, et accrochant la clef de sa chambre.* — Tiens, ma femme n'est pas encore descendue... (*Il s'approche et salue Ribalier.*) Monsieur..., votre santé est bonne, ce soir?... On vient de m'apprendre que notre couvert est mis dans le petit cabinet. Nous sommes donc chassés de la grande salle?

Ribalier, *très poliment.* — Je vous prie d'agréer toutes mes excuses, monsieur... Oui, nous avons un repas de corps. Les officiers du 207e offrent un dîner d'adieu aux officiers du 178e. Et la maison est un peu en l'air.

Chamorin. — Oh ! les officiers, quels charmants compagnons ! Nous les adorons, monsieur.

(1) Chamorin, Ribalier, Valentine.

RIBALIER. — Nous allons en avoir soixante-dix à table.

CHAMORIN. — Soixante-dix ! Ma femme et moi, nous les adorons !... (*Valentine s'échappe tout doucement par le fond, en voyant que Ribalier ne fait plus attention à elle.*) A propos, je suis ravi. Ma femme, vous savez?

RIBALIER. — Votre femme?

CHAMORIN. — Je suis une piste, oh ! une piste... Cette fois, je n'ai qu'à allonger la main. Je laisse mûrir... Je la pincerai quand il me plaira.

RIBALIER. — Tant mieux ! tant mieux !... (*Il s'aperçoit que Valentine n'est plus là.*) Eh bien, elle est partie ! Encore une fugue !

CHAMORIN, *le retenant.* — Il faut que je vous raconte ça.

RIBALIER, *se dégageant.* — Je suis occupé. Lâchez-moi donc ! C'est insupportable ! (*Il sort par la gauche.*)

CHAMORIN. — Je la pincerai ! je la pincerai !

SCÈNE V

CHAMORIN, FRANÇOISE

FRANÇOISE, *arrivant par le fond.* — Tiens ! monsieur Ribalier n'est plus là?

CHAMORIN. — Non, belle Françoise.. Il n'y a que moi, qui vous aime... Petite, petite, approchez.

FRANÇOISE. — Fichez-moi la paix ! Je n'ai pas le temps de jouer.

CHAMORIN. — Petite... petite...

FRANÇOISE. — Vrai, je n'ai pas le temps... Une autre fois.

CHAMORIN, *allant la prendre par le bras et l'amenant.* — Rien qu'une risette... Fais une risette.

FRANÇOISE, *riant.* — Vous me chatouillez, monsieur... Est-il possible? Avoir l'air si comme il faut et dire tant de bêtises !... Ah ! vous trompez joliment votre monde !...

CHAMORIN. — Appelle-moi mon gros bébé.

FRANÇOISE, *riant.* — Non, non, je ne saurais pas.

CHAMORIN. — Donne-moi des tapes sur la joue et dis-moi : « Petit garçon, vous n'avez pas été sage, vous n'aurez pas de dessert ! »

FRANÇOISE. — Je ne saurais pas, bien sûr !... (*Elle lui donne des tapes sur la joue.*) Petit garçon, vous n'avez pas été sage...

CHAMORIN. — Vous n'aurez pas de dessert...

FRANÇOISE, *répétant.* — Vous n'aurez pas de dessert.

CHAMORIN, *enthousiasmé.* — Voilà le bonheur!... Des petits soins, des mots gentils, des caresses enfantines... Ah ! belle Françoise, si tu voulais !

FRANÇOISE. — Votre femme ne sait donc pas dire ça?

CHAMORIN. — Ma femme?... Mais elle me comprime ! mais elle empêche tous mes élans ! Elle ne sent pas le côté maternel de l'amour... (*Hortense et Jules arrivent par la porte de gauche et restent dans le fond.*) Répète un peu : « Mon gros bébé. »

FRANÇOISE, *riant.* — Mon gros bébé.

CHAMORIN, *se jetant à ses genoux.* — Oh ! Françoise ! tu es la première femme qui m'ait compris. Nous fuirons ensemble. Tu vas quitter ton mari...

FRANÇOISE. — Mais votre femme, monsieur, votre femme?

CHAMORIN. — Elle ne compte pas. Je la pincerai...

SCÈNE VI

LES PRÉCÉDENTS, JULES, HORTENSE

HORTENSE, *s'avançant.* — Eh bien ! monsieur, à votre aise ! (*Françoise se sauve en riant.*)

CHAMORIN, *toujours à genoux.* — Pincé !

HORTENSE. — A genoux devant une servante! Mais, si je demandais une séparation, je l'obtiendrais, monsieur.

CHAMORIN. — Pincé !

HORTENSE. — Je ne demanderai pas une séparation, j'ajouterai simplement ce nouveau grief à votre dossier... Relevez-vous. N'étalez pas davantage votre mauvaise conduite. (*Chamorin se relève.*)

JULES, *bas, à Chamorin.* — C'est encore une partie perdue.

CHAMORIN. — Oui, jeune homme, c'est encore une partie perdue.

HORTENSE. — Nous compterons ensemble... Allez vous mettre à table. Obéissez.

CHAMORIN. — Oui, ma bonne.

HORTENSE. — Ne me regardez pas en face. Passez devant moi.

CHAMORIN. — Oui, ma bonne. (*Il sort par le fond, très penaud.*)

SCÈNE VII

HORTENSE, JULES

JULES. — Vous êtes sévère, madame.

HORTENSE, *allant accrocher sa clef.* — Il faut bien tenir les hommes... Ah ! monsieur Jules, quand on ne tient pas les hommes, ils vous tiennent.

JULES. — C'est pour mon oncle que vous dites cela.

HORTENSE. — Oui... Je suis la plus malheureuse des femmes. Il m'évite, tout est fini.

JULES, *se rapprochant et baissant la voix.* — Si je vous fournissais une occasion...

HORTENSE. — Vous?

JULES. — Seulement, il faudrait être prudente, m'écouter en tout... Chut ! Ne remontez pas dans votre chambre avant de m'avoir vu. (*Ribalier et Valentine entrent par la gauche. Hortense sort par le fond.*)

SCÈNE VIII

RIBALIER, VALENTINE, JULES, PUIS PUTOIS

RIBALIER, *à Valentine.* — Mais vous serez beaucoup mieux. On étouffe dans la salle... Est-ce que vous n'êtes pas bien ici. (*Il la fait asseoir devant le bureau.*)

VALENTINE. — Très bien.

Ribalier (1), *apercevant Jules.* — Tiens ! tu es là?... Tu as donc laissé à table ces messieurs du 207e?

Jules. — Oui, je respire un instant.

Putois, *entrant.* — Monsieur, il n'y a plus de serviettes, il vient d'arriver encore cinq capitaines.

Ribalier. — Prends du linge dans l'armoire.

Putois. — Mais je ne pourrai pas tout seul.

Ribalier. — Ah ! ces anciens serviteurs, on n'en fait plus comme ça. (*Il ouvre l'armoire dans laquelle il prend des serviettes qu'il passe à Putois.*)

Valentine (2), *bas, à Jules.* — Avez-vous fait tout ce dont nous sommes convenus ce matin?

Jules, *bas.* — C'est fait.

Valentine. — Vous avez vu tous nos amis?

Jules. — Oui.

Valentine. — Ceux que j'ai connus à Brétigny, chez ma tante, le capitaine Plumet, le lieutenant Raymond...

Jules. — Et le sergent Robert.

Valentine, *à Jules.* — Vous leur avez bien expliqué ce que j'attendais d'eux?

Jules. — Dans les moindres détails... Ils savent leur rôle et la comédie peut commencer.

Ribalier, *à Putois.* — Tu as ton affaire, va... (*Putois sort par le fond. Bas, à Jules.*) Tu sais ce que je t'ai dit : veille toujours et préviens-moi si tu voyais rôder quelqu'un.

Jules. — Comptez sur ma vigilance... Je vais rejoindre ces messieurs. (*Il sort par le fond.*)

SCÈNE IX

RIBALIER, VALENTINE

Valentine, *assise devant le bureau, en train de feuilleter les registres.* — Monsieur Ribalier?

Ribalier. — Ma chère enfant?

Valentine, *souriant.* — On m'a raconté de belles histoires sur votre compte.

Ribalier. — Quelles histoires?

Valentine. — Oui, des dames compromises, des maris furieux; toute la ville de Tours mise en l'air par les ravages que vous faites dans les cœurs.

Ribalier, *très flatté.* — On exagère, on exagère... (*A part.*) Elle est charmante.

Valentine. — J'ai des détails... La femme du notaire Prégasson, et la veuve du conservateur des hypothèques, et les deux demoiselles Sauvageot, qui tiennent un bureau de tabac.

Ribalier. — Ah ! on vous a dit ! De mauvaises langues ! On me fait une réputation !... (*A part.*) Elle est délicieuse, cette petite !

Valentine, *se levant et venant à lui.* — Dame ! un beau cavalier, un homme bien élevé...

Ribalier, *s'inclinant.* — Vraiment...

Valentine. — Rempli d'instruction, d'une élégance native...

Ribalier. — Vraiment, vraiment...

Valentine, *soupirant.* — Toutes les femmes raffolent de vous, monsieur Ribalier.

Ribalier, *modeste.* — Non ! pas toutes, je vous assure, pas toutes. (*A part.*) Ces ingénues sont parfois gênantes.

Valentine. — Je serais jalouse, si j'étais votre femme. Mais je suis bien tranquille avec mon mari. (*Tristement.*) Monsieur Brochard n'est pas beau.

Ribalier. — Brochard? Eh ! il n'est pas mal !

Valentine. — Ne cherchez pas à me faire plaisir... Il est très laid.

Ribalier. — Mon Dieu ! très laid... C'est selon les goûts.

Valentine, *s'appuyant à son épaule.* — Il est votre ami. Vous le connaissez bien.

Ribalier. — Il est mon ami. Et je le connais, je le connais trop !... Un brutal, un homme sans éducation.

Valentine. — Oui, oui... Hélas !

Ribalier. — Il vous massacrera... (*Il lui prend une main avec laquelle il joue.*) Une pauvre chérie comme vous. Car vous êtes charmante, Valentine, vous avez une bouche, une taille, un pied !... On ne vous a jamais dit cela, mon enfant?

Valentine. — Jamais, monsieur Ribalier.

Ribalier, *s'allumant de plus en plus.* — Je suis le premier, voyez-vous ! La belle petite chatte ! elle est aussi innocente que fraîche ! Une vraie fleur ! Et cette main, oh ! cette main, est-elle assez mignonne !

Valentine. — Elle vous plaît?

Ribalier. — On la mangerait de baisers.

Valentine. — C'est permis?

Ribalier. — Comment ! si c'est permis !

Valentine. — Alors, baisez-la !

Ribalier, *reculant brusquement.* — Hein?... Pardon !

Valentine (1). — Qu'avez-vous?

Ribalier. — Rien... Il fait un peu chaud ici... (*A part.*) L'habitude, mon Dieu ! Scélérat !

Valentine, *assise sur le canapé.* — Monsieur Ribalier?

Ribalier. — Mon enfant?

Valentine. — J'ai des conseils à vous demander. Vous êtes plein d'expérience, et vous me paraissez si gentil... Venez vous asseoir là.

Ribalier. — Merci... J'aime mieux marcher un peu. Il fait très chaud.

Valentine. — Venez donc... Vous n'avez pas peur de moi? Une petite fille !

Ribalier, *allant s'asseoir, à part.* — Suis-je assez ridicule !... Si Tours me voyait !

Valentine. — Eh bien ! mon mari m'intimide beaucoup. J'éprouve en sa présence un effroi qui me paralyse.

Ribalier, *sévèrement.* — Vous avez tort. Brochard est le meilleur homme du monde, très doux, d'un caractère aimable et facile.

Valentine. — Il me paralyse.

Ribalier, *continuant.* — Brochard mérite toute votre affection. Surtout soyez-lui fidèle. La fidélité, chez la femme, est la première des vertus. Quand une femme manque à ses devoirs, elle commet l'action la plus monstrueuse... (*S'embrouillant*) car la fidélité est une parure... et, sans devoir, il n'y a pas de société possible.

Valentine, *se rapprochant.* — Justement, je veux vous obéir... Mais mon mari m'effraye.

(1) Jules, Ribalier, Valentine.
(2) Ribalier, Putois, Jules, Valentine.

(1) Valentine, Ribalier.

[illegible] vous, je ne [illegible] pas. Vous me mettez [illegible]... [illegible] Vous allez assez bien. [illegible] de quelle façon je dois m'y prendre.

[illegible]. — De quelle façon vous [illegible]

Valentine. — Oui, tenez! est-ce bien ainsi?... ([illegible].) Mon ami, je meurs d'impatience loin de vous. »

Ribalier. — Pas trop mal... La voix un peu plus chaude seulement.

Valentine, *[illegible]*. — Mon ami, vous êtes toute ma félicité. »

Ribalier. — Très bien! (*Jules paraît au fond.*)

Valentine. — Puis, n'est-ce pas? il faudra que je l'entoure de mon bras... (*Elle veut le saisir.*)

Ribalier, *reculant.* — Non, non. (*A part.*) Elle est terrible, cette ingénue... Oh! le danger de l'innocence!

Valentine. — Comment? non?... Il faudra que je l'entoure... (*Elle lui passe le bras autour du cou.*) Et je lui dirai : « Je vous aime, mon ami.

Ribalier, *à part.* — Je suis à bout de force. Si Tours me voyait! (*Jules entre en toussant.*)

Ribalier, *se dégageant vivement.* — C'est toi?... Tu arrives à propos. Nous causions. Mon Dieu! qu'il fait chaud!... (*A Valentine.*) Ecoutez, mon enfant. Brochard mérite toute votre affection. Surtout, soyez-lui fidèle. La fidélité, chez la femme, est une parure... (*A Jules.*) Tu vois, je lui donnais des conseils. (*A part.*) Sauvé, mon Dieu! (*Valentine se lève et va se rasseoir au bureau.*)

SCÈNE X

RIBALIER, JULES, VALENTINE, puis PUTOIS.

Jules. — Nous sommes au champagne. (*Prenant Ribalier à part.*) Dites donc, mon oncle, elle avait son bras à votre cou.

Ribalier. — Tu crois?... Je n'ai pas remarqué. Une preuve d'amitié, peut-être.

Jules. — Elle est ravissante.

Ribalier, *avec feu.* — Oh! ravissante!... Un bijou! On ferait des folies!

Jules. — Diable! mon oncle, est-ce que je vous [illegible]?

Ribalier. — Moi?... Tu me prends donc pour un gredin?... Comment! mon meilleur ami m'aurait confié sa femme, et j'irais!... Mais ce [illegible] très mal!

Jules. — Très mal... Seulement, ça se fait [illegible] petits. [illegible]

Ribalier. — Un dépôt sacré! Une pauvre petite qui n'a pas de vice pour deux liards! Jamais, jamais, entends-tu! Brochard peut compter sur moi.

Putois, *entrant.* — Monsieur, ils ont tout bu, ils en veulent encore... Quels trous, ces mili[illegible]

[illegible]

(*[illegible] par le café.*)

SCÈNE XI

JULES, VALENTINE, puis UN CAPITAINE, puis RIBALIER. *Pendant la scène, le café, au fond, se garnit de consommateurs, tous militaires.*

Valentine, *regardant Ribalier s'éloigner, à Jules.* — Eh bien, allez donc!

Jules. — Attendez... (*Il va dans le fond, échange un salut avec un capitaine qui entre.*)

Valentine, *assise au bureau.* — Ah! monsieur Brochard, ah! monsieur Ribalier, vous gardez les femmes!

Le Capitaine, *qui s'est approché, souriant.* — Mademoiselle...

Valentine, *souriant, d'une voix rapide.* — Ne vous excusez pas, monsieur, je vous en prie. Vite, à votre rôle!... Attention! (*Ribalier rentre, poussant devant lui Putois, chargé de bouteilles de champagne. Putois disparaît immédiatement dans le café.*)

Ribalier (1), *dans le fond, à part.* — Le capitaine!... Mais il n'a pas trente ans! Ah! la menteuse!

Le Capitaine. — Chère Valentine...

Ribalier, *à part.* — Il a dit : Chère Valentine...

Le Capitaine, *continuant.* — Vous êtes coiffée à ravir, ce soir. Si nous étions seuls, je vous demanderais une faveur.

Valentine, *minaudant.* — Laquelle, Ferdinand?

Ribalier, *à part.* — Ferdinand!

Le Capitaine. — Vous me l'avez déjà accordée une fois... Un baiser sur vos cheveux.

Ribalier. — Ah! mon Dieu!... Il faut que je sache le nom de ce militaire. Où est Jules? Où est Jules? (*Il sort par la gauche. Valentine et le capitaine le regardent s'éloigner en riant.*)

Le Capitaine, *s'inclinant.* — Mademoiselle...

Valentine. — Merci, monsieur. (*Le capitaine sort, un lieutenant entre et s'approche de Valentine qui s'est levée.*)

SCÈNE XII

JULES, RIBALIER, UN LIEUTENANT, VALENTINE, puis PUTOIS

Ribalier, *amenant Jules par la gauche.* — Dis-moi le nom de ce capitaine.

Jules. — Quel capitaine?

Ribalier. — Le capitaine qui cause là, avec Valentine.

Jules. — Le lieutenant... Je ne le connais pas.

Ribalier. — Non, le capitaine... (*Regardant, stupéfait.*) Ce n'est plus le même, elle en a deux!

Jules. — Ecoutez.

Le Lieutenant, *à Valentine.* — Vous vous souvenez, Titine...

Ribalier. — Titine! (*Jules le fait taire.*)

Le Lieutenant. — C'était l'hiver dernier...

Valentine. — J'avais peur, il faisait si noir!

(1) Ribalier, le capitaine, Valentine.

LE LIEUTENANT. — Votre baiser me brûle encore les lèvres. (*Il continue à lui parler et remonte avec elle vers le fond.*)

RIBALIER. — Les lèvres !... Eh bien ! de mieux en mieux ! L'autre, ce n'était que les cheveux, au moins ! Mais elle connaît donc toute l'armée?

JULES. — Comment ! vous vous fâchez? Vous êtes jaloux?

RIBALIER. — Moi, jaloux ! Elle n'est pas ma femme, Dieu merci !.. Seulement, c'est vexant d'être trompé.

PUTOIS, *entrant.* — Monsieur, ils en veulent encore !

RIBALIER, *à Jules.* — Attends-moi. Ne la perds pas des yeux. Je reviens. (*Dès qu'il est sorti, Jules va à la porte de droite et introduit un sergent.*)

JULES, *au sergent.* — Vous avez compris? C'est une farce à un bourgeois. (*Le sergent cligne de l'œil et s'approche de Valentine qui est redescendue à l'avant-scène, à droite. Jules sort. Ribalier paraît, poussant devant lui Putois, chargé de bouteilles de champagne. Putois traverse et s'en va par le fond.*)

SCÈNE XIII

VALENTINE, UN SERGENT, RIBALIER

RIBALIER, *anéanti.* — Avec un sergent, maintenant ! La garnison y passera.

LE SERGENT. — Ecoute, ma poule...

RIBALIER, *scandalisé.* — Oh !

LE SERGENT. — C'est pour s'entendre... Faut convenir de ses mouvements. Tu racontes que ton mari n'est pas à la cambuse?

VALENTINE. — Il ne reviendra que demain.

LE SERGENT. — Alors, je siffle à minuit sous ta fenêtre, et tu descends m'ouvrir comme nous faisions là-bas... C'est dit. (*Ils remontent tous les deux.*)

RIBALIER. — Voilà qui est complet !... Des baisers l'hiver dernier, des hommes qui sifflent sous sa fenêtre, des rendez-vous hier, des rendez-vous cette nuit ! Et Brochard qui va revenir !

LE SERGENT, *à Valentine.* — A tout à l'heure. (*Le sergent sort. Des rumeurs s'élèvent dans le café.*)

SCÈNE XIV

VALENTINE, RIBALIER, JULES, LE CAPITAINE, LE LIEUTENANT, LES OFFICIERS, PUTOIS, FRANÇOISE.

LES OFFICIERS. — Du champagne ! du champagne !

PUTOIS, *se précipitant en scène.* — Monsieur, ils en demandent encore !

RIBALIER, *perdant la tête.* — Monte la cave et qu'ils nous laissent tranquilles ! Mon Dieu ! au moment où j'aurais besoin de toute ma tête, un état-major sur les bras ! Ah ! les tyrannies du commerce ! (*Putois est sorti par la droite. Les officiers, riant et causant, le verre en main, se montrent au fond.*)

JULES, [illegible]. — Mon oncle, voyez donc ! Veillez sur Valentine.

RIBALIER. — Comment ! ils se permettent d'envahir le bureau ! .. (*Allant à la rencontre des officiers.*) Messieurs, dans une seconde, on vous sert... Veuillez attendre. (*Pendant qu'il arrête un groupe d'officiers, un autre groupe descend à droite et entoure Valentine.*)

LE CAPITAINE. — Bien, bien, nous attendrons ici, nous sommes parfaitement... Nous aimons votre société, monsieur Ribalier, nous venons vous offrir une verre de champagne.

RIBALIER. — Merci, capitaine. Je ne bois pas de champagne.

LE CAPITAINE. — Vous refusez, vous si courtois ! Jamais Bourguignon, de la Cloche d'Or, ne nous a refusé un verre de champagne.

RIBALIER, *tâchant de repousser les officiers.* — Eh bien ! oui, mais dans le café, messieurs. On vous sert.

JULES, *bas.* — Mon oncle, regardez donc ! (*Il lui montre le groupe qui entoure Valentine.*)

LE LIEUTENANT, *à Valentine.* — Charmante...

UN AUTRE. — Délicieuse...

UN AUTRE. — Adorable...

RIBALIER, *se précipitant.* — Messieurs, messieurs, dans le café ! Ce n'est point ici l'endroit... (*Entraînant Valentine.*) Je vous défends d'être aimable. Vous n'êtes pas honteuse?

VALENTINE, *ingénument.* — Moi, monsieur Ribalier? Pourquoi serais-je honteuse? Il faut bien être aimable dans le commerce. Cela pousse à la consommation.

RIBALIER. — Ah ! vous appelez ça la consommation ! Elle est jolie, votre consommation !... (*La menant à droite, derrière le bureau.*) Je vous défends de bouger de là. Que ce meuble soit le rempart de votre vertu ! Et la parole que j'ai donnée, malheureuse ! Vous voulez donc me déshonorer?

LE LIEUTENANT, *qui s'est approché de nouveau.* — Délicieuse, adorable... (*Il lui sourit, la complimente.*)

RIBALIER, *à part.* — Encore ! Mais il est donc enragé celui-là !... (*L'écartant.*) Pardon, lieutenant... (*A Valentine.*) Je vais vous faire monter dans votre chambre.

LE CAPITAINE. — Oh ! monsieur Ribalier, vous n'auriez pas le cœur de priver notre fête de son plus bel ornement... (*A Valentine.*) Un verre de champagne, versé par votre main si blanche...

RIBALIER, *à part.* — L'autre, à présent ! Qu'ont-ils donc mangé?... (*Haut.*) Capitaine, permettez.....

LE CAPITAINE. — La belle madame Bourguignon, de la Cloche d'Or, daigne nous verser parfois le champagne.

VALENTINE, *bas à Ribalier.* — Laissez donc, vous compromettez le Grand-Cerf. Je dirai à monsieur Brochard que vous perdez le Grand-Cerf. (*Elle remonte, des officiers l'entourent de nouveau.*)

RIBALIER, *luttant.* — Messieurs, messieurs, ce n'est pas ma femme, c'est la femme d'un ami... Si c'était ma femme... (*Voyant ses efforts inutiles, cédant au nombre.*) Je suis débordé, ils l'emportent... Jamais Brochard ne voudra me croire.

JULES. — Eh ! riez donc, mon oncle ! Elle est charmante.

RIBALIER, *à voix basse.* — Ravissante ! Elle des yeux...

TOUS. — Du champagne ! du champagne !

PUTOIS, *arrivant chargé de bouteilles.* — Voilà ! [illegible] demande ! (*Il verse le champagne, aidé de Françoise. Rires et rumeurs.*)

[illegible], *offrant un verre de champagne à* [illegible]. — Monsieur Ribalier, vous avez [illegible] Nous nous [illegible]

RIBALIER, *prenant le verre.* — Capitaine, c'est pour ne pas vous désobliger. Ça me fait du mal... Vous me permettez de le boire à petits coups?

DES VOIX. — Une chanson ! une chanson !

D'AUTRES VOIX. — C'est cela ! bravo ! une chanson !

LE CAPITAINE. — Une ronde militaire... *Le Petit Tonneau !*

TOUS. — Oui, oui, *le Petit Tonneau !*

LE CAPITAINE. — Allons, lieutenant, *le Petit Tonneau !*

LE LIEUTENANT. — Ma foi ! capitaine, vous m'excuserez, je ne sais bien que le refrain.

LE CAPITAINE. — Puis, il faut une dame pour chanter ça. Si madame était assez bonne...

VALENTINE, *se faisant prier.* — Oh ! capitaine...

RIBALIER, *à part.* — Mais je ne veux pas, mais je vais l'empêcher !

LE CAPITAINE, *à Ribalier.* — Madame nous l'a chantée un soir, à Brétigny, chez sa tante, qui était si gaie... Tous les officiers de la pension la fredonnaient.

RIBALIER, *à Valentine.* — Est-ce convenable, au moins, ce *Petit Tonneau?*

VALENTINE. — C'est très gentil. Vous allez voir.

RIBALIER, *à part.* — Elle sait des chansons bachiques !... Ah ! Brochard ! Brochard !

LES OFFICIERS. — Chut ! silence !

VALENTINE (1). — Messieurs, le verre en main ! (*Les officiers se rangent autour d'elle, tenant leur verre de champagne.*)

Son joli p'tit tonneau mignon
Etait plein d'une liqueur fine.
Elle a grisé tout l'bataillon
Sur la grand'rout' de Constantine.
Pichu, qu'était un homm' subtil,
Aimant ça, mais n'ayant pas d'braise,
L'épousa pour trinquer à l'aise
Et pour s'en coller dans l'fusil.

Au refrain, messieurs !

LES OFFICIERS.

Y as-tu bu ?
Oui, j'y ai bu !
Au tonneau d'la cantinière
Y as-tu bu ?
Oui, j'y ai bu !
Au tonneau de la mèr' Pichu !

RIBALIER, *scandalisé.* — Oh ! oh ! ce *Petit Tonneau !*

VALENTINE. — Hein? c'est gentil?

RIBALIER. — Trop gentil !... Vous allez remonter dans votre chambre.

LE CAPITAINE. — Par exemple ! Il y a encore deux couplets... Monsieur Ribalier, vous n'avez pas bu?

RIBALIER. — A petits coups, capitaine... (*Il vide son verre d'un trait et ajoute à demi-voix.*) Dites donc, capitaine, je croyais toutes les savoir, mais je ne la connaissais pas, celle-là. Elle est très drôle... (*Putois lui a versé un autre verre de champagne.*)

LE CAPITAINE. — Monsieur Ribalier, vous n'avez pas bu?

RIBALIER. — Je vous demande pardon... (*Regardant son verre plein.*) Tiens, c'est vrai. J'aurais juré...

JULES. — Videz donc votre verre, mon oncle.

RIBALIER, *après avoir bu.* — Messieurs, c'est pour vous faire plaisir... Excellent champagne. On le fabrique exprès pour notre maison. Je vous le recommande, messieurs. Il est gai ; oui, c'est un vin gai... (*Il commence à se griser, Putois remplit son verre. Bas à Jules.*) Très drôle, ce *Petit Tonneau !*

JULES. — Buvez donc ! (*Ribalier boit.*)

LES OFFICIERS. — Le second couplet ! le second couplet !

VALENTINE. — Voici, messieurs... Seulement il faut que les verres soient pleins. (*Putois et Françoise remplissent les verres, Ribalier tend le sien.*) Attention !

Le régiment n'en souffrit pas.
N'y a qu'un' femme' pour êtr' si chouette !
Matin et soir, tous les soldats
Sifflaient leur goutte à sa buvette.
Ell'tapait dans l'œil au plus chic,
Caporal, sergent, capitaine.
L'tonneau montait d'un grad' par s'maine.
L'colonel raffola d'son cric !

LES OFFICIERS.

Y as-tu bu ?
Oui, j'y ai bu !
Au tonneau d'la cantinière !
Y as-tu bu ?
Oui, j'y ai bu !
Au tonneau de la mèr' Pichu !

RIBALIER, *lancé, répétant les trois derniers vers du refrain.*

Y as-tu bu ?
Oui j'y ai bu !
Au tonneau de la mèr' Pichu !

Ah ! elle est bonne ! Je ne la connaissais pas du tout. (*Il boit.*)

VALENTINE, *qui a pris une bouteille de champagne.* — Capitaine, voulez-vous me permettre, puisque je suis cantinière?...

LE CAPITAINE. — Comment donc ! Enchanté ! (*Elle emplit son verre.*)

RIBALIER, *se retournant.* — Comment ! vous versez à ces soldats?

VALENTINE, *souriant.* — Puisque je suis cantinière.

RIBALIER. — Mais je ne puis permettre... (*Bas à Jules.*) A-t-elle des yeux ! non, on n'a pas des yeux comme ça !

VALENTINE. — Votre verre, monsieur Ribalier?

RIBALIER. — Merci, j'en ai ma suffisance.

VALENTINE, *souriant.* — Allons, votre verre?

RIBALIER. — Je vous assure... (*A part.*) Ah ! les polissons de grands yeux ! (*Il tend son verre comme fasciné.*)

VALENTINE. — Là, vous êtes obéissant... (*Elle verse.*) Buvez. (*Il boit.*) Donnez encore votre verre. Je le veux. (*Elle verse.*) Buvez. (*I*

(1) Jules, Ribalier, Valentine, le lieutenant, le capitaine, et, derrière les officiers, Putois et Françoise.

boit et tend de lui-même son verre pour qu'elle le remplisse de nouveau.)

DES VOIX D'OFFICIERS. — La cantinière ! Hé ! par ici !

D'AUTRES VOIX. — On meurt de soif... La cantinière ! La cantinière !

RIBALIER, *qui se grise de plus en plus.* — C'est une orgie, une vraie orgie... Tu sais, quand elle a chanté tout à l'heure :

N'y a qu'un' femm' pour êtr' si chouette,

ça m'a pris là, dans le dos. Je connais ça. Je suis pincé... Ecoute un peu, est-ce que tu sais *le Petit Tonneau* par cœur?

JULES. — Oui, mon oncle.

RIBALIER. — C'est extraordinaire comme cette chanson m'intéresse... Jules, écoute un peu.

JULES. — Quoi?

RIBALIER. — Tu me la copieras, je veux l'apprendre.

VALENTINE, *redescendue à l'avant-scène.* — Le dernier couplet.

RIBALIER, *complètement gris.* — Oui, c'est ça, le dernier couplet... Et en chœur, le refrain ! Vous n'allez pas là-bas, dans ce coin. Enlevez ça, enlevez ça !

VALENTINE.

Si bien qu'un jour le général
Voulut goûter de ce liquide.
Il en but à se fair' du mal.
Mais un général, c'est solide !
C'était un vieux très rigolo.
Ecoutez, l'histoire est bien bonne,
Pichu mort, il la fit baronne,
Pour avoir son petit tonneau.

RIBALIER, *violemment.* — En chœur ! en chœur ! (*Lui-même chante, en battant la mesure et en tapant des pieds.*)

TOUS.

Y as-tu bu ?
Oui, j'y ai bu !
Au tonneau d'la cantinière !
Y as-tu bu ?
Oui, j'y ai bu !
Au tonneau de la mèr'Pichu !

VOIX D'OFFICIERS. — Bravo ! bravo !

AUTRES VOIX. — A la reine du Grand-Cerf !

LE CAPITAINE. — Nous buvons à notre cantinière !

RIBALIER, *s'oubliant.* — Oui, à notre cantinière ! (*Il boit.*) C'est un amour !... Elle est épatante ! Il faut que je lui dise qu'elle est épatante!

JULES, *le retenant.* — Mon oncle...

RIBALIER. — Je te dis qu'elle est complète.

PUTOIS, *dans le fond.* — Messieurs, le punch est servi.

LE CAPITAINE. — Et notre cantinière ne nous refusera pas d'en boire un verre avec nous.

VALENTINE. — Non, certes ! (*Elle se dirige vers le fond avec les officiers. On voit le punch flamber dans le café.*)

RIBALIER. — C'est cela, du punch, à présent... Elle chante *le Petit Tonneau*, elle boit du punch. Je te dis qu'elle est complète !... Il ne lui manque plus que de danser...

VALENTINE. — Messieurs, au punch !

LES OFFICIERS. — Au punch ! (*L'orchestre reprend l'air du refrain, Valentine sort en dansant avec le capitaine.*)

RIBALIER. — Il ne lui manque plus rien... Et allez donc ! (*Lui-même dessine quelques pas sur place.*)

JULES. — Vous ne venez pas?

RIBALIER. — Oh ! à présent, je n'ai plus besoin de la surveiller.

SCÈNE XV

RIBALIER, PUIS VALENTINE

(*Pendant cette scène, le café se vide lentement. Putois éteint les becs de gaz.*)

RIBALIER. — Voyons, c'est trop drôle. Récapitulons... Le capitaine, le lieutenant, le sergent. Puis les autres. Tout le régiment... Mais moi aussi, alors ! Je veux en être... Tant pis pour Brochard !

VALENTINE, *rentrant par le fond.* — Je monte me coucher, monsieur Ribalier.

RIBALIER, *la regardant, à part.* — Elle est adorable, plus adorable encore... (*Il l'amène par la main.*) Venez un peu... Et votre menotte, montrez-la?... (*Il la couvre de baisers.*) Elle est pleine de fossettes.

VALENTINE. — Tiens ! vous la baisez maintenant !... C'est permis? Vous êtes sûr?

RIBALIER. — Si c'est permis ! Non, ma parole ! on vous croquerait ! C'est que vous avez un petit air !... Hein? vous avez dû joliment vous moquer de moi?

VALENTINE. — Me moquer de vous?... Pourquoi donc? Vous m'avez donné les meilleurs conseils, et je les suivrai... Mon mari mérite toute mon affection. Je lui serai fidèle, car la fidélité est une parure...

RIBALIER, *l'interrompant.* — Non ! non ! c'est de la blague !... Je vous disais ça, parce que ça se dit d'habitude ; mais je me fiche de Brochard... Hein? nous nous fichons de lui. Un joli magot !

VALENTINE. — Comment ! un homme si doux ! d'un caractère aimable et facile ! (*Jules paraît à la porte du fond.*)

RIBALIER. — Lui !... Le personnage le plus désagréable qu'on puisse rencontrer ! Je vous assure, ne nous gênons pas. Dites, vous avez peur quand il fait noir?

VALENTINE. — Oui, je vois des ombres.

RIBALIER. — Elle voit des ombres ! Est-elle drôle !... Eh bien ! il faut laisser la porte de communication ouverte, cette nuit... (*Il lui reprend la main si vivement, qu'elle recule, effrayée, en poussant un léger cri. Jules entre et emmène Ribalier à part. Valentine va allumer un bougeoir.*)

SCÈNE XVI

VALENTINE, RIBALIER, JULES

JULES. — Quoi donc, mon oncle? Vous lui dévorez la main.

RIBALIER. — Laisse-moi, mon garçon... Je suis ivre.

JULES. — Un dépôt sacré... C'est très mal.

RIBALIER. — Oui, c'est très mal, mais ça se fait tous les jours.

JULES. — Vous disiez vous-même qu'un gredin seul...

[illegible], *[illegible]*. — Ah ! pardon ! la question n'est plus la même... Un de plus, un de moins, Brochard ne s'en plaindra pas davantage... Tu ne sais donc pas qu'elle connaît tout [illegible] !... Je suis ivre, je suis ivre !

SCÈNE XVII

LES MÊMES, CHAMORIN, HORTENSE

Hortense. — Allons, monsieur, passez devant moi !

Chamorin. — Oui, ma bonne.

Hortense. — Allumez mon bougeoir.

Chamorin. — Oui, ma bonne. (*Il allume son bougeoir et celui d'Hortense.*)

Jules, *bas, à Hortense.* — Cette occasion dont je vous ai parlé, je suis prêt à vous la fournir.

Hortense. — Merci !... Venez me donner vos instructions. (*Elle prend son bougeoir.*)

Jules, *bas, à Chamorin.* — Voulez-vous pincer votre femme?

Chamorin. — Si je veux pincer ma femme ! Mais c'est mon rêve !

Jules. — Ne vous couchez pas. Attendez-moi. (*A ce moment chaque personnage tient son bougeoir à la main.*)

Ribalier, *bas, à Valentine.* — C'est entendu, nous n'aurons pas peur?

Hortense. — Bonne nuit !

Valentine. — Bonne nuit !

Tous. — Bonne nuit !

ACTE TROISIÈME

La chambre à coucher de Ribalier. Même décor qu'au 1er acte. — Au lever du rideau, la chambre se trouve plongée dans l'obscurité. Ribalier est allongé sur le lit, tout habillé.

SCÈNE PREMIÈRE

PUTOIS, RIBALIER

Putois, *entrant par le cabinet de toilette.* — Comment, monsieur, vous dormez encore !

Ribalier. — Non, Putois, je réfléchis.

Putois. — Mais il est dix heures ! Et un beau soleil ! Monsieur veut-il que j'ouvre ?

Ribalier. — Ouvre, mon garçon, ouvre... J'ai besoin d'air.

Putois, *écartant les rideaux.* — Monsieur a mal dormi?

Ribalier. — Je n'ai pas dormi du tout.

Putois, *passant et allant se planter au pied du lit.* — Bon Dieu ! que monsieur a mauvaise mine ce matin ! Encore quelque fredaine... (*Sévèrement.*) Ce n'est pas une conduite, ça !

Ribalier (1). — Va, gronde-moi. (*Il se lève, tous les deux descendent.*)

Putois. — Bien sûr, je vous gronde ! Je vous sers depuis vingt ans, j'ai le droit de dire que vous menez une vie de polichinelle.

Ribalier, *à demi-voix.* — Oh ! ces vieux serviteurs, francs comme l'or !... On n'en fait plus de pareils.

Putois. — Avec ça, vous êtes fini.

Ribalier. — Putois !

Putois. — Je vous sers depuis vingt ans, j'ai le droit de dire que vous êtes fini.

Ribalier. — C'est bien, assez. Je me corrigerai. Tu es un honnête homme, toi.

[illegible] *[illegible] attendrissement subit.* — [illegible]...

[illegible] — Ah ! non, pas cette chanson là, maintenant. Reste en colère, mon garçon. J'aime autant ça.. Et sers-moi à déjeuner ici.

Putois. — Oui, monsieur. (*Il prend la table et la met au milieu.*)

Ribalier, *hésitant, anxieux.* — Tu n'as pas vu Brochard?... Il est revenu cette nuit, n'est-ce pas?

Putois. — Je l'ignore... J'ai veillé une de mes tantes qui a la jaunisse.

Ribalier. — C'est bon, sers-moi à déjeuner.

SCÈNE II

RIBALIER, JULES, PUTOIS

Jules, *sortant de sa chambre.* — Bonjour, mon oncle. Il fait donc jour enfin, chez vous?

Ribalier. — Ah ! c'est toi?... J'ai à te parler, à te consulter... (*A Putois.*) Mets deux couverts. Mon neveu déjeunera avec moi. (*Putois sort.*)

SCÈNE III

RIBALIER, JULES

Jules. — Eh bien? et cette nuit?

Ribalier. — Oh ! mon ami, mon ami, une histoire !

Jules. — Vraiment !

Ribalier. — Tu ne t'imagines pas.

Jules. — Tiens ! tiens !

Ribalier. — D'abord, une femme adorable... J'en ai connu, n'est-ce pas? et des blondes, et des brunes, des petites, des grandes, enfin toutes les variétés de l'espèce... Mais jamais je n'en ai rencontré une aussi adorable...

Jules. — Jamais ?

Ribalier. — Jamais, jamais !

Jules. — Madame Chamorin?

Ribalier. — Hortense !... Ah ! mon garçon,

(1) Ribalier, Putois.

ne me parle pas d'elle ! La nuit et le jour avec l'autre.

JULES. — Voyez-vous ça !

RIBALIER. — J'arrive, la pauvre petite avait soufflé sa bougie. Je devine qu'elle est là toute tremblante. Je respecte son émoi... Et pas un mot, mon ami, pas un mot.

JULES. — Pas un mot ?

RIBALIER. — Non... Je hasarde quelques phrases tendres. Aucune réponse. De la timidité, tu comprends. J'adore la timidité. Alors, je ne cause pas davantage... Tout à coup, éclate un bruit affreux...

JULES. — Diable !

RIBALIER. — On piétine dans l'escalier, on ébranle la porte, on l'ouvre violemment... C'était le mari.

JULES. — Brochard?

RIBALIER. — Brochard !

JULES. — Vous l'avez vu?

RIBALIER. — Pas précisément. Je l'ai senti... Un mari seul peut faire une entrée aussi inconvenante.

JULES. — Et il vous a vu?

RIBALIER. —Je le crois... J'ai filé par la porte de communication, et j'étais si troublé, que je me suis jeté sur mon lit, en ayant l'air de ronfler très fort, pour détourner les soupçons... La pauvre chérie a dû avoir une explication terrible. Peut-être a-t-elle réussi à le dépister... Je suis dans les transes.

JULES. — C'est grave.

RIBALIER. — Le pis est que j'ai dû laisser ma bague dans la chambre... Tu sais, la bague que je porte au petit doigt.

JULES. — Une preuve.

RIBALIER. — Justement, une preuve... Si Brochard l'a trouvée, je suis perdu. Depuis ce matin, je l'attends. Il ne paraît pas. Il doit manigancer quelque chose... Que lui répondre, grand Dieu !

JULES. — C'est grave, très grave... Brochard est une des plus fines lames que je connaisse.

RIBALIER. — Ne dis pas cela !... Je suis un gredin. Abuser moi-même du dépôt qu'un vieil ami m'avait confié !

JULES. — Bah ! vous en serez quitte pour un coup d'épée.

RIBALIER. — Je t'en prie, ne dis pas cela !... Non, non, il faut réfléchir, trouver un moyen. Je vais d'abord m'habiller, pour avoir une tenue plus digne. Puis, nous chercherons en déjeunant.

FRANÇOISE, *entrant avec du linge et une pile d'assiettes.* — Monsieur, j'aide Putois à mettre la table, ça ira plus vite.

RIBALIER. — C'est bon. Dépêchez-vous... (*A Jules.*) Réfléchis, mon garçon, réfléchis. (*Il entre dans le cabinet de toilette.*)

SCÈNE IV

FRANÇOISE, JULES

FRANÇOISE, *mettant la table au milieu.* — Qu'a-t-il donc, ce matin ? Il a l'air tout retourné.

JULES, *cherchant, à part.* — Où est donc son chapeau?

FRANÇOISE, *étalant la nappe.* — Voyez-vous, monsieur Jules, votre oncle a tort de ne pas se marier.

JULES, *apercevant le chapeau sur une chaise.* — Ah ! le voici. (*Il prend le chapeau et passe au ruban le bouton de rose du 1er acte, qu'il a tiré de sa poche.*)

FRANÇOISE, *continuant à mettre le couvert.* — On a beau dire, une femme, ça occupe.

JULES, *replaçant le chapeau de façon à ce que le bouton de rose soit caché.* — C'est fait. (*Il rentre doucement dans sa chambre, sans que Françoise s'en aperçoive.*)

FRANÇOISE, *continuant.* — Tenez ! mon mari, Putois, s'ennuyait beaucoup. (*Chamorin ouvre la porte de droite, aperçoit Françoise qui lui tourne le dos et s'approche d'elle sur la pointe des pieds, en riant silencieusement.*) Eh bien ! il ne s'ennuie plus du tout, depuis qu'il m'a épousée. Il rêvait une femme jeune, il a en une, et ça le distrait, ce cher homme... Oh ! il se fait joliment du mauvais sang ! Il rage ! il rage ! Imaginez-vous, monsieur Jules, que la nuit il veut que je lui donne la main pour dormir. Comme ça, il croit être sûr... (*Chamorin, qui est derrière elle, lui met les doigts sur les yeux.*) Ah ! vous m'avez fait peur !

SCÈNE V

FRANÇOISE, CHAMORIN

CHAMORIN, *changeant sa voix, les doigts toujours sur les yeux de Françoise.* — Qui est-ce?

FRANÇOISE, *riant.* — Pardi ! C'est vous, monsieur Jules.

CHAMORIN. — Qui est-ce?

FRANÇOISE. — Ce n'est guère malin... C'est vous, bien sûr.

CHAMORIN, *la baisant sur le cou.* — Qui est-ce?

FRANÇOISE, *ravie.* — Tiens ! vous m'embrassez... (*Chamorin lui prend coup sur coup plusieurs baisers.*) Ah ! je n'aurais pas cru cela de vous. Quand je passais, vous ne me pinciez seulement pas.

CHAMORIN, *de sa voix naturelle.* — Appelle-moi ton gros bébé?

FRANÇOISE, *se dégageant et se retournant.* — Comment ! c'est encore vous? Par où êtes-vous entré? Qu'est-ce que vous fichez-là?... Allez-vous-en bien vite !

CHAMORIN. — Ecoute, un mot seulement.

FRANÇOISE. — Ah ! vous en faites de belles, monsieur ! Vouloir s'introduire, dans ma chambre, pendant que mon mari est en train de soigner sa tante qui a la jaunisse ! Et votre femme qui arrive, qui vous pince... Elle vous pince toujours, votre femme

CHAMORIN. — Justement, je voulais te rassurer... J'ai arrangé l'affaire avec ma femme.

FRANÇOISE. — Vous ! Mon pauvre monsieur, vous me faites de la peine. Voulez-vous parier que votre femme va vous pincer encore?

CHAMORIN, *très inquiet.* — Hein? pas de plaisanterie !... Elle est là, tu crois?

FRANÇOISE, *riant.* — Elle va vous pincer.

CHAMORIN, *perdant la tête.* — Mais je me sauve, mais je vais me fourrer quelque part !... Moi qui lui ai promis de ne plus le regarder en face !

Ah ! mon Dieu, la voilà ! (*Au moment où il va se cacher derrière le lit, Putois entre par la droite, portant un pain et des bouteilles.*)

SCÈNE VI

CHAMORIN, PUTOIS, FRANÇOISE

PUTOIS, *méfiant, allant regarder Chamorin derrière le lit.* — Qu'est-ce que vous avez donc à jouer à cache-cache?

CHAMORIN. — Je ne joue pas, je rattache les cordons de mes souliers.

PUTOIS. — C'est pour ça que vous êtes entré ici? (*Il se débarrasse de son pain et de ses bouteilles.*)

CHAMORIN. — Non, pas précisément.

FRANÇOISE. — Monsieur me demandait des nouvelles de ta tante.

CHAMORIN, *amenant Putois à gauche, pendant que Françoise achève de mettre la table.* — Écoutez, mon ami, voici dix francs. Ils sont à vous, si vous voulez bien faire de ma part une commission auprès de monsieur Ribalier... Vous direz à monsieur Ribalier...

PUTOIS, *tenant la pièce de dix francs.* — Je suis un vieux serviteur, ne cherchez pas à me corrompre.

CHAMORIN, *voulant reprendre la pièce.* — Pardonnez-moi, si je vous ai blessé.

PUTOIS. — Je suis franc comme l'or, et je ne connais que les intérêts de mon maître. Vous ne trouveriez pas mon pareil, l'espèce est perdue... (*Il met la pièce dans sa poche.*) Allons, contez votre petite affaire.

CHAMORIN. — Voici... Vous direz à monsieur Ribalier : « J'ai vu monsieur Chamorin qui m'a chargé de vous présenter ses remerciements. »

PUTOIS. — C'est tout... Pourquoi ne l'attendez-vous pas pour lui dire ça vous-même?

CHAMORIN. — Lui dire ça moi-même !... Non, non, ce ne serait guère convenable.

PUTOIS. — Guère convenable?...

CHAMORIN. — Il y a des services dont on ne remercie par les gens d'ordinaire... Des services délicats, vous comprenez, mon ami, des services qu'on doit paraître ignorer, pour continuer à échanger des poignées de main.

PUTOIS. — Ah !

CHAMORIN. — Tous les jours, des maris se trouvent dans ce cas-là.

FRANÇOISE. — Voilà monsieur Ribalier qui remue dans son cabinet.

CHAMORIN. — Je me sauve, je ne veux pas le rencontrer, ça nous gênerait... (*Il se dirige vers la porte. A Putois.*) « J'ai vu monsieur Chamorin qui m'a chargé de vous présenter ses remerciements. » Et vous pouvez même ajouter « ses sincères remerciements. » Entendez-vous? « sincères... sincères... » (*Il sort par la droite.*)

SCÈNE VII

FRANÇOISE, PUTOIS, PUIS BROCHARD

PUTOIS. — Il est toqué... (*Regardant la table.*) Hein? tout y est... (*A Françoise.*) Eh bien ! qu'est-ce que tu fais là, le nez en l'air, avec tes yeux qui flambent?... Ah ! les bourgeois te perdront, tu aimes trop les bourgeois.

FRANÇOISE. — Moi, par exemple ! je songeais que tu as oublié le sel.

PUTOIS, *grognant.* — Bon, bon, méfie-toi, je te surveille... (*On entend du bruit à la porte de droite.*) Est-ce que c'est encore ce vieux singe? (*Brochard entre en costume de voyage, un sac de nuit à la main.*)

FRANÇOISE, *joyeusement.* — Monsieur Brochard ! Ah ! que monsieur Ribalier va être content ! (*Se tournant vers le cabinet et appelant.*) Monsieur Ribalier ! Monsieur Ribalier !

BROCHARD, *furieux.* — As-tu fini de brailler, grande cruche !... Allons, décampe, ne me casse pas les oreilles.

PUTOIS, *à Françoise.* — Il n'a pas l'air de bonne humeur. Filons.

FRANÇOISE. — N'importe. Monsieur Ribalier va être joliment content !

SCÈNE VIII

RIBALIER, BROCHARD, PUIS FRANÇOISE

RIBALIER, *sortant du cabinet de toilette.* — Quoi donc? Françoise, le feu est à la maison? Tu me fais toujours des peurs, ma fille ! Je nouais ma cravate... (*Il se tourne, aperçoit Brochard et reste saisi, la voix étranglée.*) Ah ! c'est toi !

BROCHARD. — Oui, c'est moi... Ça t'étonne?

RIBALIER, *balbutiant de plus en plus.* — Pas du tout... Je t'attendais.

BROCHARD. — Alors, pourquoi prends-tu ton air bête?

RIBALIER. — Je ne prends pas mon air bête... (*A part.*) Mon Dieu ! et pas de plan arrêté ! (*Après un silence.*) Tu arrives?

BROCHARD. — Par le train de dix heures et demie.

RIBALIER. — Tu descends de wagon?

BROCHARD. — Parbleu ! je ne descends pas de ballon... (*Il s'arrête brusquement devant lui.*) Ah ! ça, tu es stupide, qu'est-ce que tu as, ce matin?

RIBALIER. — Je n'ai rien... J'ai que je suis bien content... (*A part.*) Il dissimule... (*Après un silence.*) Alors, tu as fait un bon voyage? Pas d'accident?

BROCHARD, *se plantant devant lui.* — Et ma femme?

RIBALIER. — Ta femme... Mais elle va bien, elle a même beaucoup mangé, hier soir.

BROCHARD. — Intacte?

RIBALIER. — A moins d'une indisposition, cette nuit... Elle est d'une forte constitution.

BROCHARD, *haussant la voix.* — Je te demande, Ribalier, si tu me la rends intacte, telle que je te l'ai confiée?

RIBALIER. — Ah ! oui, fichtre ! Je le crois bien !

BROCHARD. — Tu en es sûr?... Allons, tant mieux !

RIBALIER, *à part.* — Je m'enferre, je suis perdu... Il dissimule.

BROCHARD. — Tant mieux ! tant mieux ! parce que, vois-tu, Ribalier, je ne suis pas d'humeur à ce qu'on se moque de moi, aujourd'hui.

RIBALIER, *timidement.* — Ça n'a donc pas bien marché, au Mans?

BROCHARD. — Non.

RIBALIER. — Alors, les chapons?

BROCHARD. — Je n'ai pas les chapons... (*Tapant du pied.*) Tonnerre !

RIBALIER, *sautant en arrière, à part.* — Me voilà propre !

BROCHARD (1). — J'arrive à six heures. Péquignot m'attendait à la gare. Je lui dis : « Allons tout de suite voir ces volailles. » Il me dit : « Rien ne presse, viens prendre le vin blanc... » (*A Ribalier.*) Tu écoutes?

RIBALIER. — Oui, oui, vous prenez le vin blanc.

BROCHARD. — A sept heures, je lui dis : « Il serait temps d'aller voir ces volailles. » Il me dit : « Tu dois avoir faim, mangeons quelque chose. » Nous mangeons une omelette, des rognons sautés, des côtelettes aux cornichons...

RIBALIER. — Vous mangez, c'est parfait.

BROCHARD. — A neuf heures, lorsque nous arrivons au marché, j'aperçois Bourguignon, de la Cloche d'Or, qui emballait les volailles dans un panier... Alors, je me tourne vers Péquignot, un ami de trente ans qui me joue un tour pareil, et je lui dis : « Si c'est pour me faire voir ça que tu m'as appelé au Mans, tu aurais mieux fait de rester couché. » Là-dessus, il me dit : « Je reste couché quand je veux, je n'ai d'ordre à recevoir de personne... » Nous étions un peu excités tous les deux.

RIBALIER. — Le déjeuner.

BROCHARD. — Je m'avance, je le pousse... (*A mesure qu'il parle, il reproduit la scène avec Ribalier.*)

RIBALIER. — Non, c'est inutile, je comprends très bien.

BROCHARD. — Je le colle contre un mur, je l'empoigne au collet.

RIBALIER. — Je comprends, lâche-moi donc !

BROCHARD. — Et je lui dis dans la figure : « Tu t'es entendu avec cette canaille de Bourguignon. Tu n'es qu'un pas grand'chose. Tu as trahi l'amitié. » Puis, v'li ! v'lan ! une paire de claques soignées. (*Il pousse Ribalier et le fait tomber dans le fauteuil, à droite.*

RIBALIER, *assis, à part.* — Ouf ! J'ai compris... Tout ceci s'adresse à moi.

BROCHARD. — Péquignot a servi dans le 212e... Il m'a envoyé ses témoins. Nous nous sommes battus.

RIBALIER, *terrifié.* — Et tu l'as tué?

BROCHARD. — A peu près... La Cloche d'Or a les chapons, mais l'honneur du Grand-Cerf est sauf.

RIBALIER, *à part, se levant.* — C'est cela, il me propose un duel, il ne veut pas de scandale.

BROCHARD, *recommençant à se promener d'un air furibond.* — Tonnerre ! Tonnerre ! Si quelqu'un me marchait sur le pied ! (*A Françoise qui entre.*) Qu'est-ce que tu veux encore toi? Tu ne vas pas crier?

FRANÇOISE. — J'apporte le sel, monsieur. (*Elle pose une salière sur la table.*)

BROCHARD, *apercevant la table.* — Ah ! on déjeune ici. Ajoute deux couverts. Va chercher madame. (*Françoise sort par la porte de gauche.*)

(1) Brochard, Ribalier.

RIBALIER, *à part.* — Il déjeune, maintenant !... Quelle vengeance abominable machine-t-il?

BROCHARD, *se plantant encore devant Ribalier.* — Et rien du tout, pas une risette, pas une œillade?

RIBALIER. — Tu le sais bien.

BROCHARD. — Pas un souffle... Parce qu'un souffle, entends-tu, ce serait déjà trop. Je ne souffrirais pas un souffle.

RIBALIER. — Non, personne, personne... (*A part.*) A la fin, sait-il, ne sait-il pas?

SCÈNE IX

VALENTINE, BROCHARD, RIBALIER, PUIS JULES

(*Pendant cette scène, Putois et Françoise entrent et sortent pour le service.*)

VALENTINE. — Ah ! vous voilà, mon ami? (*Elle lui tend son front.*)

BROCHARD, *l'embrassant.* — Oui, c'est moi, j'arrive... Ne nous attendrissons pas... Avez-vous été sage?

VALENTINE. — Très sage, mon ami.

BROCHARD. — Tant mieux, madame ! Car je ne suis pas en train de rire... Nous déjeunons ici.

VALENTINE. — Bien, mon ami.

BROCHARD. — Ne nous attendrissons pas... Je vais ôter mes bottes... (*Il sort par la gauche et laisse la porte ouverte.*)

RIBALIER, *s'approchant de Valentine.* — Eh bien?

VALENTINE. — Il sait tout.

RIBALIER. — Ah !

BROCHARD, *de la chambre voisine.* — Sacrebleu ! où est le tire-bottes? où a-t-on caché le tire-bottes?... Je les massacrerai tous. (*On entend le bruit d'un objet qu'il casse.*)

VALENTINE. — Mon Dieu ! que va-t-il faire de nous !

RIBALIER. — Etes-vous sûre qu'il sache tout?... Il vient d'arriver par le train de dix heures et demie.

VALENTINE. — Une comédie, un retour simulé... Ah ! que le ciel nous protège !

RIBALIER, *très mal à l'aise, entre ses dents.* — Diable ! diable !

BROCHARD, *de sa chambre.* — Ribalier, mettez-vous à table, ne m'attendez pas... Je me fâche, si vous m'attendez !

RIBALIER, *haussant la voix.* — Nous n'attendons pas, nous sommes à table... (*A Jules qui entre par la droite.*) Mon ami, il sait tout, il ne faut pas le contrarier, assieds-toi vite... (*Il fait placer vivement Valentine et Jules.*) Placez-vous, placez-vous... Il est inutile de l'irriter davantage.

BROCHARD, *de la chambre.* — Mangez !

RIBALIER. — Nous mangeons, nous mangeons, ne te fais pas de mauvais sang... (*Coupant de gros morceaux de pain et les donnant à Valentine et à Jules.*) Mangez donc, vous allez l'exaspérer.

JULES. — J'attends les œufs.

RIBALIER. — Avale du pain en attendant, tu peux bien faire cela pour moi. (*Il mange du

[illegible]

Brochard, *entrant.* — On ne trouve rien, il [illegible] je ne peux pas m'absenter... (*Debout devant la table, avec amertume.*) Ah ! vous êtes à table, vous ne m'avez pas attendu... [illegible]

Ribalier. — Mais, c'est toi, mon ami, qui as voulu...

Brochard. — Oui, oui, je sais, pas le moindre égard... Dès que j'ai le dos tourné, on se jette [illegible].

Valentine.— Monsieur Ribalier avait très faim.

Jules. — Il nous a fait asseoir de force.

Ribalier, *se débattant.* — Comment ! comment !

Brochard (1), *violemment.* — Silence ! Cela finira... (*Il s'asseoit.*) Encore des œufs ! On voit bien qu'il y a ici quelqu'un qui les adore. Voyons cet œuf... (*Il casse la coquille.*) Mais il est dur ! Je n'en veux pas, on se moque de moi !

Putois. — C'est monsieur Ribalier qui les aime un peu cuits.

Ribalier, *vivement à Brochard.* — Tiens, prends le mien, il est beaucoup mieux... Je vais te couper des mouillettes... Jules, verse donc à boire à Brochard.

Jules. — Et vous, mon oncle, vous nous regardez?

Ribalier. — Tout à l'heure, tout à l'heure. (*Il fait signe que les morceaux ne peuvent pas passer.*)

Brochard, *après un silence.* — Qui est-ce qui remue sous la table?

Valentine. — C'est monsieur Ribalier qui vient de marcher sur ma bottine.

Ribalier. — Moi, par exemple !

Jules. — Oui, vous allongez les jambes.

Ribalier. — Mais j'ai les pieds sous ma chaise !... (*A part.*) Ils vont me faire massacrer. (*Il fait des signes à Valentine.*)

Valentine, *ingénument.* — Vous voulez quelque chose, monsieur Ribalier?

Ribalier. — Non, rien du tout.

Valentine. — Alors, pourquoi me faites-vous des signes?

Ribalier. — Je ne fais pas de signes... Vous voyez bien que je mange.

Brochard. — Tu as cligné l'œil, je t'ai vu !... N'est-ce pas, jeune homme?

Jules. — Je crois qu'il a cligné l'œil.

Ribalier. — C'est possible, ça doit être un mouvement nerveux... (*A part.*) Mais ils sont [illegible] de ne pas comprendre !

Françoise, *entrant.* — Voici les côtelettes. (*Elle et Putois enlèvent les assiettes et versent les côtelettes.*)

Brochard. — Des œufs, des côtelettes, tout ce que je déteste... Et je parie qu'elles ne sont pas assez cuites !... (*Il coupe sa côtelette.*) Là, qu'est-ce que je disais ! ce n'est pas mangeable... Il n'y a que Ribalier pour aimer les œufs durs et les côtelettes crues.

Ribalier. — Voyons, mon ami.

Brochard. — Des goûts de cannibale !

Françoise. — Si monsieur veut qu'on la remette deux minutes sur le gril?

Brochard. — Tais-toi, grande serine ! Je veux qu'on me laisse tranquille... (*Pris d'un brusque accès de fureur.*) Et plus un mot, ou je jette la table par la fenêtre !... (*Un silence. Il attaque sa côtelette avec rage.*) Je la mangerai comme ça pour me faire du mal. (*Un silence. Tous mangent avec embarras.*)

Ribalier, *à Putois, très bas.* — Du pain.

Putois, *de même.* — Voilà, monsieur. (*Un silence.*)

Jules, *à Françoise, très bas.* — De l'eau.

Françoise, *de même.* — Voilà, monsieur. (*Un silence.*)

Brochard, *à Ribalier.* — Mon Dieu ! que tu es agaçant avec ta fourchette !

Ribalier. — Ma fourchette...

Brochard. — Tu es là, à la faire grincer.

Jules. — Ça, c'est vrai, mon oncle, vous faites un bruit !

Valentine. — Oh ! un bruit à ne pas s'entendre manger. (*Un silence.*)

Françoise, *à Brochard.* — Voulez-vous un peu de fromage?

Brochard. — Sans doute, ce n'est pas parce qu'il incommode Ribalier... (*Il prend le fromage.*) Enfin, je vais donc commencer à déjeuner... (*Un silence.*) Eh bien ! vous ne dites rien? Causez donc !

Ribalier. — C'est toi qui ne veux pas qu'on parle.

Brochard. — Moi !... Ah ! vous me faites un bel accueil ! Vous êtes là, le nez dans votre assiette, avec des figures retournées... Sacrebleu ! remuez-vous donc !... Qu'avez-vous fait pendant mon absence, Valentine? Vous vous êtes ennuyée?

Valentine, *modestement.* — Oh ! mon ami, comme une croûte de pain derrière une malle.

Brochard, *entre ses dents.* — Une croûte de pain... Drôle de comparaison ! Le fait est qu'une croûte de pain ne doit pas s'amuser... Ma chère, je comprends que mon absence vous ait paru longue.

Valentine, *même jeu.* — Dame ! ça n'avait rien de rigolo, bien sûr... J'avais un piton !

Brochard, *étonné, à part.* — Piton... Rigolo... Où a-t-elle pris rigolo et piton?

Ribalier, *très inquiet, à part.* — La malheureuse ! Elle nous perd avec son langage de caserne... (*Haut, vivement.*) Jules, verse donc à boire à Brochard... Ah ! ce cher Brochard, que je suis content de son retour ! Nous allons trinquer.

Brochard. — Non, laisse-moi, je veux savoir...

Ribalier, *levant son verre.* — A ton bonheur !

Brochard. — Non, plus tard... Continuez, Valentine. La journée, n'est-ce pas? vous a paru interminable?

Valentine, *s'animant.* — Oh ! je le crois, et sans messieurs les militaires auxquels j'ai tapé dans l'œil...

Brochard, *stupéfait.* — Tapé dans l'œil !

Jules, *riant.* — Ha ! ha ! c'est drôle !

(1) Brochard, Valentine, Jules, Ribalier.

RIBALIER, *bas.* — [illegible] donc pas. Pourvu qu'elle ne chante pas le *Petit Tonneau*, mon Dieu ! (*Haut, d'un air dégagé.*) Tiens ! tapé dans l'œil, ça me rappelle que j'ai rencontré, l'autre jour, monsieur le maire et sa dame. Ils m'ont parlé du lutteur qui a une baraque à la foire... Madame m'a dit : « Cet homme m'a tapé dans l'œil... »

BROCHARD. — La femme du maire t'a dit ça?

RIBALIER. — Parfaitement... C'est nouveau, ça vient de Paris.

VALENTINE, *à Brochard, très lancée.* — Est-ce que vous êtes fâché? Est-ce que vous doutez de mon chagrin?... Oh ! j'aurais été bien triste, sans un capitaine qui toute la journée, pour me voir, s'est collé des petits verres dans le fusil.

BROCHARD, *hors de lui.* — Dans le fusil !

RIBALIER, *vivement, voulant trinquer.* — A ta santé, Brochard ! à ton bonheur !

BROCHARD. — Dans le fusil ! dans le fusil !... Mais où avez-vous appris une telle langue, madame?

VALENTINE. — Aimez-vous mieux dans le coco, mon ami?

BROCHARD, *furieux.* — Dans le coco !... Tonnerre !... Ribalier, qu'est-ce que cela signifie?

RIBALIER, *perdant la tête.* — Et zut ! après tout !... Madame parle très bien. Tout le monde parle comme ça, maintenant. C'est la mode... Tu n'es pas à la hauteur, mon fiston. N'est-ce pas? Jules, il peut se fouiller.

JULES. — Mon Dieu ! quand madame se serait cocardée un peu avec les bons zigs du 207e, cela arrive dans les meilleures sociétés.

BROCHARD. — Tous à présent, ils parlent tous cette langue !... (*A Ribalier.*) Dans quels bas-fonds avez-vous donc traîné ma femme?

RIBALIER, *se levant.* — C'est assez, monsieur ! Finissons cette comédie !

BROCHARD. — Quelle comédie?

RIBALIER. — Je n'attendrai pas plus longtemps votre bon plaisir. J'aime mieux terminer tout de suite.

BROCHARD. — Ah ! ça, que dit-il?

RIBALIER. — Je prends mon courage quand il vient, monsieur ! Je n'ai pas été sergent-major, moi... Allons, cessez de dissimuler.

BROCHARD. — Je dissimule !

RIBALIER. — Jouons cartes sur table... Seulement, monsieur, j'ai à vous dire qu'il est mal de mettre un ami dans l'embarras, comme vous l'avez fait... On ne lui donne pas à garder une chose qui n'existe point.

BROCHARD. — Qu'est-ce qui n'existe point?

RIBALIER. — Je vous ai prévenu... Puisque les vingt francs n'y étaient pas, vous n'avez pas à me les réclamer. (*Valentine et Jules quittent la table.*)

BROCHARD. — Les vingt francs... (*Comprenant.*) Ah ! sacrebleu, les vingt francs !... (*A Valentine.*) Venez ici, madame, tournez-vous... Eh bien, et votre gage, et le bouton de rose? Qu'avez-vous fait du bouton de rose?

VALENTINE (1). — Mon ami...

BROCHARD, *furieux.* — Vous l'avez perdu !

RIBALIER. — Je ne parle ni du capitaine, ni du lieutenant, ni du sergent...

(1) Valentine, Brochard, Jules, Ribalier.

BROCHARD. — Trois ! ils sont trois !

RIBALIER. — Quant à moi, je ne nie plus. Mais si j'ai abusé du dépôt...

BROCHARD, *se jetant sur lui.* — Toi, Ribalier? Toi aussi?

VALENTINE. — Monsieur Brochard ! monsieur Ribalier !

JULES, *voulant les séparer.* — Messieurs, je vous en prie !

RIBALIER. — Cessez de dissimuler... Vous savez tout, puisque vous m'avez surpris.

BROCHARD. — Moi, je t'ai surpris?

RIBALIER. — Cette nuit, dans votre chambre.

BROCHARD. — Dans ma chambre !

RIBALIER. — Et vous avez sans doute trouvé ma bague... Rendez-la-moi.

BROCHARD. — Quelle bague? Mais c'est à devenir fou !

RIBALIER. — Enfin, toutes ces explications sont inutiles, puisque j'étais avec madame.

BROCHARD, *se jetant sur lui.* — Ne dis pas ça, ou je t'étrangle.

VALENTINE. — Messieurs...

RIBALIER. — Et je suis à vos ordres. Marchons, je n'ai jamais touché une épée, mais un homme en vaut un autre... (*Il met son chapeau, où le bouton de rose est planté en guise de pompon.*) Allons, marchons !

VALENTINE, *à Jules, bas.* — Les choses vont trop loin.

JULES, *bas.* — Laissez, soyez sans crainte.

BROCHARD, *apercevant le bouton de rose.* — Le bouton de rose !... C'est là qu'il l'a mis ! c'est là qu'il le porte !... Ah ! tonnerre et sang ! je le tuerai... (*Poussant Valentine vers la porte de gauche.*) Rentrez chez vous, madame. Je réglerai votre compte ensuite... (*Se retournant vers Ribalier.*) Attends-moi, gredin ! Je reviens avec des armes. (*Il sort derrière Valentine.*)

SCÈNE X

JULES, RIBALIER

RIBALIER, *ôtant le bouton de rose de son chapeau et le jetant sur la table.* — Quelle affaire !

JULES. — Est-ce que vraiment, mon oncle, vous n'avez jamais touché une épée?

RIBALIER. — Jamais.

JULES. — Mais il va vous embrocher !

RIBALIER. — Eh bien ! il m'embrochera, que veux-tu que je fasse?

JULES. — Aussi vous mettez les boutons de rose à un drôle d'endroit !

RIBALIER. — Ce satané bouton ! Je ne sais pas comment il était là.

JULES. — Soyez calme, je vais arranger les choses gentiment.

RIBALIER. — Oui, n'est-ce pas? Tâche d'arranger ça. C'est trop bête !

JULES (1). — Je cours vous chercher un second témoin.

RIBALIER. — Hein? un témoin...

JULES. — Sans doute, pour le duel.

RIBALIER. — Oui, j'entends, pour le duel.

JULES. — Oh ! un témoin solide, un vieux

(1) Ribalier, Jules.

troupier qui ne badine pas... N'ayez pas peur. Morbleu ! si Brochard reculait, nous le forcerions bien à marcher.

SCÈNE XI

RIBALIER, PUIS BROCHARD

RIBALIER. — Lui aussi ! Mais ils sont tous enragés ! J'ai envie de filer, ma parole d'honneur ! Allons, il n'est plus temps, voilà l'autre.

BROCHARD, *entrant par la droite, avec deux épées sous le bras.* — Monsieur, avant de nous battre, nous avons des affaires d'intérêt à régler. Il faut assurer la propriété du Grand-Cerf.

RIBALIER. — Je le veux bien, monsieur.

BROCHARD. — Dès maintenant, je me considère comme le seul propriétaire, attendu que je vais vous tuer.

RIBALIER, *exaspéré.* — Fichez-moi la paix.

BROCHARD. — Je vous propose donc de faire chacun une donation au dernier vivant.

RIBALIER. — Fichez-moi la paix, entendez-vous ! Si c'est une plaisanterie, je demande qu'elle finisse.

SCÈNE XII

LES PRÉCÉDENTS, HORTENSE, CHAMORIN

HORTENSE, *entrant la première.* — Pardon, messieurs...

RIBALIER, *bas, à Brochard.* — Du monde, plus tard.

HORTENSE. — Nous venons vous faire nos adieux... (*A Chamorin resté dans le corridor.*) Entrez, monsieur, je vous le permets.

CHAMORIN, *entrant.* — Oui, nous partons. L'omnibus est en bas... Nous allons à Bourges. (*Il va serrer la main de Brochard et cause bas avec lui.*)

HORTENSE, *bas, à Ribalier* (1). — Adieu, Camille... (*Elle lui montre la bague qu'elle a à son doigt.*) Je la porterai en souvenir de vous.

RIBALIER. — Comment ! vous avez ma bague?... Qui vous l'a donnée?

HORTENSE. — Vous, ingrat ! (*Elle remonte au fond. Ribalier l'accompagne.*)

BROCHARD, *haut, continuant sa conversation avec Chamorin.* — Alors, c'est madame votre épouse...?

CHAMORIN. — Comme j'ai l'honneur de vous le dire.

RIBALIER, *redescendant, à part.* — Voyons, je n'ai pas rêvé !

CHAMORIN, *à Brochard.* — Hélas ! j'étais au comble de mes vœux, j'allais plaider, si je n'avais pas fourni une arme à ma femme.

(1) Brochard, Chamorin, madame Chamorin, Ribalier.

HORTENSE. — Monsieur Chamorin !

CHAMORIN. — J'y vais... (*A Brochard.*) N'importe, les convenances ne me défendent pas de donner une poignée de main silencieuse à l'homme qui s'est dévoué. (*Il s'approche et serre longuement la main à Ribalier stupéfait; puis, il remonte près d'Hortense.*) Voilà ! On ne dira pas que Chamorin est un ingrat.

RIBALIER. — Quelle est encore cette farce?

BROCHARD, *souriant.* — Ah ! ça, on s'est donc moqué de moi?

SCÈNE XIII

LES PRÉCÉDENTS, VALENTINE, JULES, PUIS PUTOIS ET FRANÇOISE

VALENTINE, *entrant gaiement.* — Eh ! mon ami, on ne donne pas les femmes à garder. Les femmes se gardent toutes seules.

BROCHARD. — Ah ! j'aime mieux ça, j'aime mieux ça... Monsieur et madame Chamorin vont prendre le café avec nous, avant de monter en voiture.

HORTENSE. — Volontiers, monsieur.

CHAMORIN, *bas, à Brochard.* — J'ai mon plan, je la pincerai à Bourges. (*Tout le monde s'empresse autour de la table, pendant que Putois et Françoise entrent pour servir le café.*)

RIBALIER, *bas, à Jules.* — En voilà une farce, et ce pauvre Brochard qui gobe ça !... On a donné la bague à Hortense... Merci de l'invention, mon petit !

JULES. — Mais pas du tout, mon oncle ! Je n'ai rien inventé.

RIBALIER. — Allons donc ! Tu ne diras pas qu'Hortense... Je la connais, parbleu !

JULES. — Dame ! si ça peut vous faire plaisir, croyez ce que vous voudrez.

RIBALIER, *triomphant.* — Eh ! je sais ce que je sais... Pauvre Brochard !

BROCHARD. — Valentine !

VALENTINE. — Mon ami?...

BROCHARD, *lui attachant au corsage le bouton de rose.* — Je vous le rends. (*Des voix, des rires éclatent au dehors. Françoise ouvre la fenêtre toute grande, et l'on aperçoit l'enseigne, la tête de cerf très cornue.*)

RIBALIER. — Quel est ce bruit? Qu'y a-t-il?

FRANÇOISE, *à la fenêtre.* — C'est monsieur Gaillardin qui a fait son envoi.

BROCHARD, *avec éclat.* — Les chapons !

PUTOIS, *ouvrant la porte.* — Les voilà ! (*Entrée comique de six marmitons chargés de mannes couvertes de chapons. Tous les personnages se groupent autour des mannes.*)

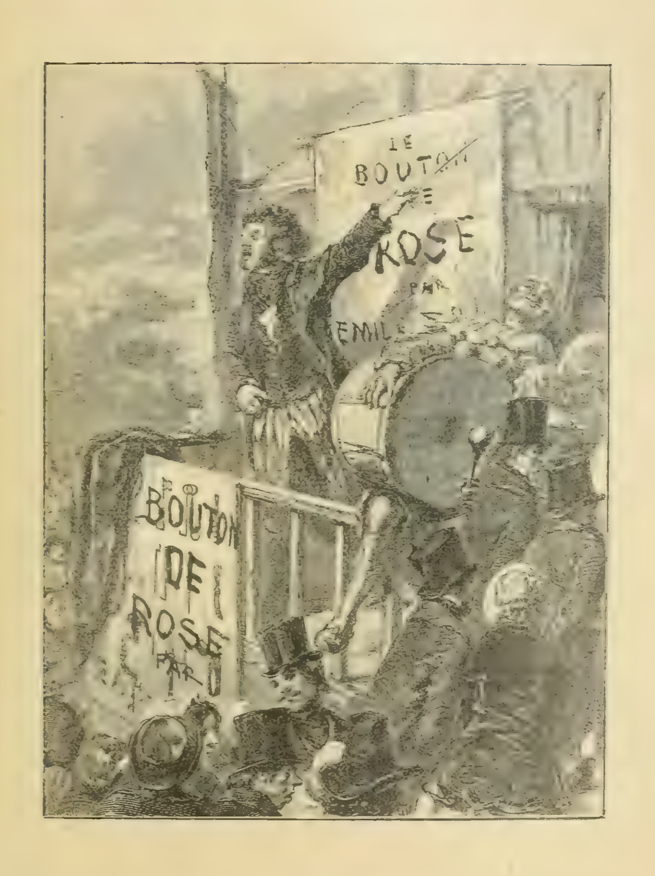
TOUS. — Les voilà ! les voilà !

RIBALIER, *se jetant dans les bras de Brochard.* — Ah ! mon ami, les chapons sont arrivés !

BROCHARD. — Oublions tout.

RIBALIER. — Honneur et prospérité au Grand-Cerf !

FIN DU BOUTON DE ROSE



J'aurais voulu pour ma farce la place publique avec une grosse caisse

NOS AUTEURS DRAMATIQUES

NOS AUTEURS DRAMATIQUES

PRÉFACE

Voulant réunir les articles de critique dramatique publiés par moi dans *le Bien public* et dans *le Voltaire*, j'ai dû les répartir en deux volumes.

Le premier volume a paru dernièrement sous ce titre : *Le Naturalisme au Théâtre.* Je donne aujourd'hui le second, sous cet autre titre : *Nos Auteurs dramatiques.*

On y trouvera spécialement ce que j'ai écrit sur les plus célèbres des auteurs dramatiques contemporains. Une légende veut que je me sois montré à leur égard d'une brutalité de sauvage, rongé de jalousie, sans la moindre idée critique qu'une envie basse de tout détruire. Mon ambition est au contraire de les avoir étudiés en homme de méthode, avec l'unique besoin de vérité qui tourmente les esprits indépendants. Si parfois j'ai manqué de justice, c'est que j'ai eu la passion du vrai, au point d'en faire une religion, en dehors de laquelle j'ai nié tout espoir de salut.

Voici mes études. On les jugera.

E. Z.

THÉATRE CLASSIQUE

I

Ce qui me ravit dans *le Misanthrope*, c'est le dédain qu'on peut y voir du théâtre tel que nos auteurs et nos critiques l'entendent aujourd'hui. Voilà donc une pièce qui se moque de l'action, qui se passe de toutes péripéties, qui se déroule largement sans se soucier de la coupure des actes, qui n'est à proprement parler qu'une longue analyse de caractères. Et le plus réjouissant, c'est que le génie de Molière impose ces choses ; le public n'ose même pas bâiller, les critiques qui ont de la tendresse pour M. d'Ennery (hélas ! ils sont nombreux), doivent écouter avec religion et paraître émerveillés aux bons endroits. Cela venge un peu les idées que je défends.

Quelle belle nudité, dans ce *Misanthrope!* Le premier acte contient trois scènes, et encore la troisième ne compte-t-elle que huit vers ; il est entièrement consacré à poser le caractère d'Alceste, d'abord dans la scène avec Philinte qui sert d'exposition, ensuite dans l'immortelle scène du sonnet d'Oronte. Le second acte appartient à Célimène, dont le poète analyse longuement le tempérament de coquette, dans un premier entretien avec Alceste, puis dans la scène fameuse des portraits. Au troisième acte, il y a uniquement le duel si fin et si perfide de Célimène et d'Arsinoé. Le quatrième acte n'est que la première scène du second acte entre Alceste et Célimène, développée, mais ne concluant toujours pas. Enfin, au cinquième acte, cette scène d'explications, déjà suspendue deux fois recommence et se termine par la confusion de Célimène. Et voilà tout le drame.

Bon Dieu ! le pauvre quatrième acte ! car vous n'ignorez pas que c'est le quatrième acte qui donne aujourd'hui des sueurs froides aux auteurs et aux directeurs. Je vois Molière allant à la porte Saint-Martin avec *le Misanthrope.* Son quatrième acte tuerait sur le coup MM. Ritt et Larochelle, qui croiraient à un attentat contre leur intelligence. Molière, comprenant qu'il s'est trompé de porte, pourrait frapper ensuite à l'Odéon ; et là, ce serait pis, M. Duquesnel lui offrirait M. Dumas pour collaborateur masqué, en lui faisant remarquer poliment que sa pièce ne se tient pas debout.

[illegible] beaucoup perfectionné le quatrième acte; au jour d'aujourd'hui, on confectionne cela dans la [illegible] dans *le Misanthrope*, je vous le demande? Je me doute que la scène à faire, c'est l'explication qui doit inévitablement se produire entre Alceste et Célimène. Seulement, Molière a fait cette scène-là trois fois. Consultez les critiques autorisés, c'est deux de trop. Ensuite, ça manque d'agrément et ça n'amène rien. Si l'on donnait *le Misanthrope* à un de nos vaudevillistes, il en ferait un petit acte délicieux.

J'ai l'air de plaisanter, j'affirme pourtant que j'ai entendu proposer sérieusement de réduire *le Misanthrope* en un acte. Débarrassé des longueurs, il deviendrait un agréable lever de rideau. Vous imaginez-vous la lettre d'un directeur refusant aujourd'hui *le Misanthrope?* Elle serait bien amusante à écrire. Le directeur au- [illegible] tant de bonnes raisons !

[illegible] pas du tout à mon théâtre. Il faudrait en couper les deux tiers. Vous avez là cinq actes d'exposition qui ne mènent à rien. Où est la pièce? je la cherche encore. L'action manque complètement, ce ne sont que des conversations vides, et vous savez que l'action est de toute nécessité au théâtre. Nous ne jouerions pas votre œuvre dix fois. Puis, vos personnages ne sont pas sympathiques. Grave erreur, monsieur ! car, vous ne l'ignorez pas davantage, le théâtre vit de sympathie. Il y a bien votre Philinte et votre Éliante; mais ils n'agissent pas assez. Vous auriez pu, — pardonnez-moi, si je vous soumets cette idée, — vous auriez pu donner quelque piquant à votre dénouement, en confiant à Philinte le soin de l'amener; par exemple, il aurait réconcilié Alceste avec la société, en lui abandonnant Éliante, tandis qu'il aurait lui-même épousé Célimène. Je ne sais pas comment, ce serait à vous de creuser cette idée. Telle qu'elle est, monsieur, la pièce est injouable. On pourrait peut-être la donner une fois en matinée... »

Et ce directeur serait fort sage. Tous les hommes du métier l'approuveraient.

Quel drame superbe pourtant que ce *Misanthrope !* J'entendais dire qu'il fallait le regarder simplement comme une dissertation, une suite d'entretiens en belle langue. Ce n'est point là mon opinion. Je trouve la pièce très poignante, dans sa marche lente et large. Ce ne sont pas les faits qui vous prennent et piquent votre curiosité; peu importe la façon plus ou moins saisissante dont les épisodes se présentent. On est intéressé par les caractères, le drame entier se joue dans les intelligences et dans les cœurs.

Voyez ce qu'un de nos auteurs modernes aurait, par exemple, fait des deux premiers actes. J'admets qu'il eût, comme Molière, consacré le premier à poser Alceste et le second à poser Célimène. Mais il se serait ingénié à accumuler les [illegible] il les analyse par leurs discours mêmes, il les plante devant le public dans l'attitude typique qu'il veut leur donner, et pas autre chose; son effort consiste à n'oublier aucun trait, à créer des êtres vivants, qui finissent par devenir des êtres réels.

De là, le puissant intérêt de ces types. Toute la lumière tombe sur eux. On les voit en pied se détacher sur le fond neutre de l'action. Les faits leur sont subordonnés, il n'y a plus qu'Alceste et Célimène en présence, cet honnête homme et cette coquette, qui résument un coin de l'humanité; et ce drame si simple vous prend aux entrailles. A la fin, lorsque Célimène est confondue par la lecture des lettres qu'elle a écrites aux deux marquis, on souffre pour Alceste, on éprouve les tourments de ce cœur si généreux dans sa folie. Pas un drame, si fortement charpenté qu'il soit, ne saurait avoir un dénouement d'une émotion plus large ni plus profonde.

L'effet obtenu est proportionné là aux moyens employés. C'est un axiome qu'on ne met pas assez en pratique au théâtre : plus une péripétie est simple, plus est elle forte. Le coup qui frappe Alceste est à lui seul tout un drame, parce que le poète a pris le soin de faire vivre Alceste devant nous, de consacrer quatre actes à lui souffler une âme. Et quelle création magistrale ! On s'est beaucoup querellé autour de cette figure. Je crois que les commentateurs, comme toujours, sont allés chercher bien loin des finesses auxquelles le génie si franc de Molière n'avait pas songé. Alceste est un personnage comique, un esprit chagrin dont la maussaderie est exagérée pour provoquer le rire; seulement, il est arrivé que ce comique a des amertumes qui en font par moments la haute figure de la tristesse humaine. Toutes les révoltes de la conscience indignée, toutes les souffrances du juste aux prises avec la vie, débordent dans cette âme, et si étrangement, qu'on ne sait si l'on doit rire ou pleurer de ses sorties furieuses contre la société.

C'est là le propre du génie. Imaginez Alceste sérieux, et il sera insupportable; imaginez-le tout à fait comique, et l'on tombera dans la farce. Molière, par le sens profond qu'il avait du vrai, a trouvé ce personnage si vivant, où l'on sent toutes les contradictions, tous les mélanges, toute l'infirmité et toute la grandeur de l'homme. On ne peut guère comparer Alceste qu'à Hamlet. [illegible] créé, dans une autre donnée, un personnage aussi complexe et aussi vaste.

[illegible] Française. Le style aussi m'émerveillait. Quelle [illegible] rable ! Je ne connais pas de plus beaux vers fran- [illegible] après la lecture du sonnet. Je sais bien que nous avons fait du poète un Apollon romantique, à la chevelure enflammée, qui chante dans le bleu. Aujourd'hui, le mot de poésie entraîne l'idée de strophes lyriques qui s'envolent une à une [illegible] la langue française tout d'un coup n'était plus parlée, Molière resterait comme notre poète le plus pur et le plus puissant.

Ah ! si Alceste vivait de nos jours, il aurait mieux que le sonnet d'Oronte pour s'échauffer

la bile, de connaître des sonnets et même des poèmes dont la lecture le rendrait fou. Lui qui se fâchait pour « nous berce un temps notre ennui », il trouverait, dans nos plus grands poètes, d'autres tournures qui rendent celle-là bien innocente. Certes, il aurait raison de le déclarer :

> Ce style figuré, dont on fait vanité,
> Sort du bon caractère et de la vérité,
> Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
> Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

M. Delaunay, qui jouait Alceste pour la première fois, a dit la chanson : « Si le roi m'avait donné », avec une bonhomie attendrie, du plus charmant effet. On l'a beaucoup applaudi. C'est qu'elle est vraiment délicieuse, cette chanson, et je fais d'elle le même cas qu'Alceste. Notre génie français est là, en somme, et non dans ces subtilités italiennes, dans ces rêveries allemandes, dans ces fureurs anglaises, qui tour à tour ont abâtardi notre littérature.

II

Je veux simplement transcrire ici les réflexions que j'ai faites dans mon fauteuil, en revoyant à la scène *George Dandin*, cette farce si profonde et si puissante. Il est bon de remonter à Molière, quand on a pris la lourde tâche de défendre la vérité et la liberté au théâtre.

D'abord, la hardiesse de la pièce m'a frappé. Certes, je n'entends pas pousser les choses jusqu'à faire de Molière un précurseur de la Révolution, comme certains l'ont tenté. Mais, en vérité, *George Dandin* est la première pièce où la noblesse soit plaisantée d'une terrible façon. Ecoutez ceci : « Je connais le style des nobles lorsqu'ils nous font, nous autres, entrer dans leur famille. L'alliance qu'ils font est petite avec nos personnes ; c'est notre bien qu'ils épousent... » Et plus loin, George Dandin, parlant de son mariage à sa belle-mère, madame de Sotenville, ajoute : « L'aventure n'a pas été mauvaise pour vous, car, sans moi, vos affaires, avec votre permission, étaient fort délabrées, et mon argent a servi à reboucher d'assez bons trous... » Rien de plus grotesque, d'ailleurs, que ce ménage des Sotenville ; on n'a certainement pas fait depuis des caricatures de nobles plus bouffonnes ni d'une bêtise plus magistrale.

Il faut se reporter aux temps, si l'on veut comprendre toute l'audace de ces figures. La noblesse régnait au théâtre comme à la cour. Sans doute, Molière avait bien choisi son terrain. Il se moquait de la noblesse de province, arriérée dans des idées et des manières dont on faisait des gorges chaudes à Versailles. Les seigneurs, qui riaient des Sotenville, ne croyaient certainement pas rire d'eux-mêmes. Le beau Clitandre, le type du courtisan parfait, a le rôle d'un Prince Charmant et représente là le triomphe de la jeune noblesse : il raille finement tous ces provinciaux, il se fait aimer d'Angélique, au nez des parents et du mari. Mais, au fond, le premier coup de pioche n'en est pas moins donné, dans le vieil édifice ; on entend comme un craquement. Plus tard, les attaques pourront être plus directes, elles ne seront pas plus rudes. Molière, avec l'intuition de son génie, allait droit à l'antagonisme qui devait, au siècle suivant, bouleverser et renouveler la société française.

Remarquez que *George Dandin* est le patron d'une foule de pièces modernes. Il s'agit, en somme, d'une mésalliance qui tourne au dommage du mari. Je ne crois pas que ce sujet ait reparu au théâtre avant le commencement de notre siècle. Du moins, c'est après l'empire, lorsque les émigrés revinrent et épousèrent des bourgeoises, en comprenant la puissance nouvelle de l'argent, que le drame et la comédie des mésalliances envahirent notre littérature. Pendant vingt ans, nos auteurs abusèrent de ce heurt de la bourgeoisie et de la noblesse. Je citerai *Mademoiselle de la Seiglière* et *Sacs et parchemins*, de Jules Sandeau. C'est pour cela sans doute que *George Dandin* nous paraît être la pièce de Molière la plus vivante de modernité. Au dix-septième siècle, les œuvres sont rares où l'on voit agir et parler un paysan enrichi.

A la vérité, le côté social me préoccupe beaucoup moins que le côté littéraire. Je désirais simplement établir le choix original et hardi du cadre. Ce qui m'intéresse surtout, c'est la façon dont la pièce est traitée.

Nous assistons là à la transition entre la farce, telle qu'on la jouait à la foire, et la comédie de mœurs, telle que nous l'entendons aujourd'hui. Plusieurs scènes, dans *George Dandin*, sentent encore les tréteaux ; je les signalerai tout à l'heure. Seulement, c'est ici une farce élargie et crevant son cadre, c'est une farce dont le génie a fait une des pages les plus amères et les plus cruellement humaines que je connaisse. Jamais le mépris de l'homme n'a été poussé plus loin, jamais la société n'a reçu un soufflet si rude. Il faut chercher dans la littérature anglaise et lire le *Volpone*, de Ben Johnson, pour trouver une telle satire.

Je n'entends pas forcer le texte et prêter à Molière des intentions féroces de moraliste qu'il n'a pas eues. La pièce a été écrite dans le but de distraire Louis XIV ; il est invraisemblable que le poète comique ait songé à choisir cette occasion pour risquer une œuvre révolutionnaire. Non, la pièce n'est qu'une farce, elle n'a qu'un but, celui de faire rire, et si elle fait songer, si elle fait pleurer, c'est que le génie de Molière devait fatalement mettre sous le rire des réflexions et des larmes. Les contemporains ne paraissent y avoir vu qu'une bouffonnerie très plaisante. Peut-être fallait-il que George Dandin montât peu à peu au rang d'homme, pour que tout notre être se révoltât, en le voyant s'agenouiller et demander pardon à sa femme.

Un conte, un bon conte, la pièce n'a pas dû être autre chose. Et même elle contient trois contes, car chaque acte est, à vraiment parler, un nouveau conte sur le même sujet. Ce qui me réjouit, c'est la grimace de la critique actuelle, forcée d'avaler *George Dandin*, écrasée sous le grand respect qu'elle doit à Molière. Le spectacle est plaisant. Voilà donc un maître, un classique, qui nous venge un peu des coups de férule distribués aux auteurs immoraux et pleins de licence. Que pense la critique actuelle de cette pièce, qui ne marche pas, dont la situation reste toujours la même, où trois fois les personnages

[illegible] les airs des [illegible] de dénouement, elle pourrait continuer. La critique a bien une furieuse envie de protester; mais elle se tait, n'osant compromettre son respect hypocrite des maîtres.

La façon dont Molière a compris et traité son sujet est très simple. Il voulait un mari trompé et berné. Alors, il a mis à la scène trois tromperies, et de chaque tromperie a fait un acte. Elles sont de plus en plus fortes, voilà tout. Mais elles se répètent, elles ne constituent en aucune façon ce que nous entendons aujourd'hui par une intrigue.

Premier conte. George Dandin apprend que Clitandre envoie des messages à sa femme, Angélique, et s'en plaint aux Sotenville. Angélique et Clitandre, tout en paraissant se quereller, trouvent le moyen d'échanger des paroles tendres, à la barbe même du mari. Et George Dandin est obligé de faire des excuses à Clitandre. — Deuxième conte. Clitandre s'introduit chez Angélique. Puis, au moment où George Dandin les fait surprendre par les Sotenville, Angélique donne le change, en feignant de chasser Clitandre de chez elle. — Troisième conte. George Dandin réussit à prendre les deux amants au piège. Angélique, en revenant d'un rendez-vous, trouve la porte fermée. Mais elle feint de se tuer, et, quand son mari sort pour s'assurer de l'aventure, elle le prend à son tour, se glisse dans la maison et ferme la porte; de sorte que, à l'arrivée des Sotenville, c'est George Dandin qui est dûment convaincu d'être un paillard et un ivrogne.

Ouvrez nos anciens conteurs, et vous trouverez ces trois contes, ou du moins des contes qui ont avec eux une grande parenté. La source est là, dans ces joyeuses histoires de maris trompés, qui égayaient tant nos pères. Il a suffi d'en choisir trois et de les accrocher les unes dans les autres, pour mettre sur la tête d'un mari toutes les mésaventures imaginables. Je ne puis m'étendre mais j'ai indiqué suffisamment, je crois, la manière dont la pièce a dû être écrite.

Et quels contes adorables ! Je ne sais rien de plus charmant que les premières scènes du troisième acte. La nuit est noire, Clitandre et Lubin arrivent en tâtonnant; Angélique et Claudine, à leur tour, sortent de la maison. C'est le colin-maillard des amoureux. Ils s'appellent dans les ténèbres d'un léger souffle des lèvres; on dirait de petits baisers qui volent. Puis, ils se trompent, se cherchent mieux et se tiennent enfin. Alors, à pas de loup, ils s'en vont; Clitandre et Angélique s'assoient au fond de la scène, les mains dans les mains; tandis que Claudine et Lubin, debout, ont des silhouettes d'oiseaux bavards et effarouchés. Cependant, George Dandin sort derrière sa femme, et sur le devant de la scène, entre lui et son valet Colin, se joue cette farce classique du valet à moitié endormi qui va à gauche, lorsque son maître le croit et lui parle à droite. Les amoureux accompagnent cette grosse farce du joli bruit de leur caquetage.

L'autre soir, devant cette scène, j'étais attendri. Les grâces de notre ancienne gaieté sont toutes là. Comme cela est frais et tendre, et comme on rit de bon cœur ! les maris trompés étaient et sont restés si drôles ! Voilà les amours lâchés, la maîtresse et la servante en partie fine dans la tiédeur de l'ombre, pendant que le mari ridicule est aux prises avec un fainéant qui dort debout. Cela évoque un art libre et bien portant, s'amusant des jolis vices humains, se haussant à la vérité par l'audace de l'observation et la justesse de la langue.

Bien d'autres scènes appartiennent ainsi à la farce, toutes les scènes de valet, par exemple. La pièce pourrait être jouée sur des tréteaux, sans rien perdre de sa largeur. Et quelle simplicité de comique ! Rien de plus puissant, dès le début, que les confidences de Lubin racontant au mari, avec de grands airs mystérieux, le message d'amour qu'il vient de porter chez la femme. Le rire est irrésistible. C'est là une exposition très heureuse. La facture a une franchise et une solidité sans pareille.

Eh bien ! je le demande, si *George Dandin* se produisait aujourd'hui, quelle serait l'attitude de la critique? D'abord, je crois que la pièce n'irait pas jusqu'au bout? jamais on ne permettrait à un auteur vivant la scène des excuses de George Dandin à Clitandre, et encore moins le dénouement, le mari agenouillé, demandant pardon à la femme qui le trompe. Il y a là une outrance de satire que nos sensibleries ne tolèrent plus. Ensuite, la critique foudroierait le jeune auteur. La pièce serait immorale, ennuyeuse, écrite grossièrement; et, qui plus est, il n'y aurait qu'un cri pour la déclarer mal faite. Des autorités considérables diraient doctement : « Cela n'est pas du théâtre ! »

Ils ont raison, Molière n'entendait rien au théâtre, je veux dire au théâtre tel qu'on le fabrique aujourd'hui, tel que les procédés de Scribe et de ses successeurs l'ont fait. Cela prouve que « le théâtre » n'existe pas; il y a « des théâtres », des façons de traiter les sujets dramatiques selon les époques, façons qui changent continuellement et que jamais un code ne fixera. On peut tout tenter au théâtre, parce que le théâtre reste toujours ouvert aux nouvelles générations d'écrivains. L'art n'a d'autres limites que l'impuissance des artistes.

Ce qu'il faut dire, c'est que notre théâtre actuel est loin d'être aussi scénique que le théâtre de Molière. Dans ce dernier, chaque scène est merveilleuse d'allure, coupée de jeux symétriques, allant et venant avec la cadence d'un menuet bien réglé, en montant peu à peu, avec des transitions à peine sensibles, jusqu'à un éclat final. C'était là un art très compliqué, très savant, l'art des parades de foire, raffiné et appliqué à la haute comédie. Cet art peut n'être plus bon pour la peinture de notre société si complexe; mais il n'en reste pas moins un outil intéressant, qui a suffi à un homme de génie pour écrire des chefs-d'œuvre. Molière, jugé comme un pauvre charpentier dramatique de nos jours, a été l'homme de théâtre le plus habile de son temps.

L'art est donc libre, et, puisque les formules changent, il est permis à chacun de chercher la formule usée de la veille. Quand Molière arriva, il inventa ou du moins arrangea sa formule. Ce qu'il faut lui prendre, c'est la franchise de sa facture, la simplicité de son action, l'ignorance où il était des petits procédés et des complications puériles.

On a beaucoup discuté sur la façon d'interpréter

le rôle de George Dandin. Je suis d'avis qu'on doit le jouer comme Molière l'a certainement compris, en mari comique dont les mésaventures sont mises à la scène pour la plus grande gaieté des spectateurs. Le fond de l'œuvre peut être amer et cruel; mais, à coup sûr, George Dandin est un grotesque. On dénature absolument la pièce en lui donnant un accent moderne, en faisant du paysan enrichi trompé par sa femme la figure souffrante et sourdement furieuse du peuple écrasé par la noblesse. La profondeur de George Dandin est d'être une farce et d'ouvrir sur la vilenie humaine une large fenêtre. L'acteur qui, en s'agenouillant devant Angélique et en lui demandant pardon, ferait rire et donnerait à la fois envie de pleurer, serait sublime.

III

Notre jugement est émoussé sur les œuvres vénérables que la tradition nous a léguées. Elles restent dans le musée de nos chefs-d'œuvre, on les voit et on s'incline. Personne ne songe à les discuter. Rien n'étonne plus en elles, parce qu'elles nous sont familières depuis le collège. Tout nous y paraît naturel et nécessaire. Et pourtant, que de leçons on en tirerait, si on les étudiait à notre point de vue moderne, je veux dire si on les comparait à nos œuvres actuelles, de façon à mesurer les différences qui séparent deux époques de notre littérature dramatique !

Imaginez que vous assistez à une représentation d'*Horace* sans connaître la pièce, sans en avoir, en quatrième, appris des morceaux par cœur, sans retrouver dans votre mémoire les jugements de deux siècles de commentaires. Vous ne connaissez que le répertoire de M. Sardou et de M. Dumas; je cite ces noms, parce qu'ils caractérisent notre moment dramatique actuel. Et vous écoutez, et vous vous faites un jugement à vous, et vous avez des impressions toutes neuves.

D'abord, il n'est pas de sujet plus pathétique au monde et qui remue des sentiments plus profonds ni plus nobles. Ces deux familles, les Horace et les Curiace, déjà unies par le mariage d'Horace et de Sabine, et que va lier plus étroitement celui de Curiace et de Camille, ces beaux-frères qui s'égorgent pour la patrie, tandis que les femmes sanglotent, offrent un intérêt poignant et tendent jusqu'à les briser la tendresse du père pour le fils, l'affection de la femme pour l'époux, l'amour de la jeune fille pour le fiancé. Seulement, un spectateur de nos jours, habitué aux ménagements et aux nuances du répertoire contemporain, trouverait bien de la barbarie dans cet héroïsme. Tout cela lui semblerait cruel et inutile, à peine supportable. Nous avons d'autres mœurs, nous n'acceptons de pareilles aventures que dans la légende.

Peu importe d'ailleurs le sujet. Il est très dramatique, il aurait pu tenter un auteur de nos jours. Où commence l'intérêt de la comparaison, c'est dans la fabrication même de la pièce. Je suppose que M. Sardou, qui a écrit *la Haine*, se soit laissé tenter par le sujet d'*Horace*. Immédiatement, tout son effort aurait porté sur la façon de présenter les personnages et l'action le plus habilement possible, de manière à atténuer les reliefs trop forts, à expliquer les passions, à escamoter, en un mot, les difficultés. M. Augier et M. Dumas eux-mêmes ne se seraient embarqués dans une pareille œuvre qu'après s'être assurés du mécanisme parfaitement huilé des actes et de la possibilité d'un dénouement.

Chez Corneille, au contraire, on n'aperçoit aucune de ces préoccupations. Il n'a qu'un levier pour toute mécanique, le patriotisme, et quelque chose même de plus raide encore, le fanatisme du Romain pour Rome. Le mot : *Rome*, et le mot : *Romain*, reviennent à chaque ligne, comme des arguments suprêmes. Ils remplacent nos ficelles, nos habiletés, nos précautions. Ce sont eux qui amènent les péripéties et qui les dénouent.

Et quelle nudité dans l'action, quels actes vides, si on les compare aux actes les moins chargés d'aujourd'hui ! Premier acte, trois scènes : Sabine et Julie posent la guerre de Rome et d'Albe et la lutte qui va s'engager entre les deux familles, puis Camille exprime quand même son amour pour Curiace, et enfin Curiace vient annoncer qu'on ne se massacrera pas, que des champions choisis de part et d'autre videront la querelle. Au second acte, le plus pathétique, Rome a choisi les Horace, et Albe, les Curiace; Sabine et Camille sanglotent; mais le vieil Horace envoie ses fils et ses gendres au combat. Le troisième acte est tout en récits : les personnages accourent successivement raconter les phases du duel, la toile tombe sur la prétendue défaite d'Horace. Quand elle se relève sur le quatrième acte, Horace est vainqueur; et là se présente cette étrange péripétie de l'assassinat de Camille par son frère, que rien n'annonçait et qui recommence une pièce. Enfin, on ne trouve dans le cinquième acte que des plaidoyers pour ou contre le crime d'Horace, qui est finalement acquitté par le roi, grâce au service qu'il a rendu à la patrie.

Est-ce là « le théâtre », comme la critique l'entend aujourd'hui? Quelle serait la stupeur de cette critique et du public, si on jouait une pièce de débutant ayant cette naïveté de mécanisme ! Le traiterait-on assez de maladroit et d'inexpérimenté ! On l'enverrait à l'école de Scribe, en lui prouvant qu'il ne sait absolument pas ce que c'est que « le théâtre ». Ah ! le théâtre, monsieur ! le théâtre veut ceci, le théâtre veut cela. Et l'on pousserait peut-être la plaisanterie, vis-à-vis de cet innocent ahuri, jusqu'à le rappeler au respect des maîtres.

Je vois M. Sardou plein de dédain pour le premier acte. Quelle pauvreté d'exposition ! Rien de préparé pour le dénouement, pas une petite complication qui fasse haleter le spectateur. Le second acte lui-même est bien pâle. Il aurait pu fournir des coups de théâtre si étonnants, ce second acte ! Et rien du tout: Horace et Curiace sont là qui causent tranquillement, celui-ci félicitant celui-là d'avoir été choisi comme champion de Rome, lorsqu'un soldat entre lui annoncer qu'on vient de le désigner comme champion d'Albe. Et c'est tout, voilà la situation capitale de la pièce posée sans tapage, dans des conversations sans fin. Un directeur rendrait l'acte en disant : « C'est froid, c'est anti-scénique, trouvez-moi

[illegible] plus [illegible], de plus chaud. » Quant au troisième acte, il est plus [illegible] en trois ou quatre scènes, une même situation piétinant sur place. On a refait cette scène cent fois, une famille attendant le résultat d'un duel; seulement, elle a une page. Donnez-lui la longueur d'un acte, et vous serez traité de romancier, ce qui est la plus cruelle injure, dans la bouche d'un critique dramatique.

Mais nous voici au quatrième acte. Horace revient victorieux, et comme sa sœur Camille ne lui saute pas au cou et lui reproche d'avoir tué son amant, il la tue à son tour. C'est expéditif. Essayez de mettre cela au théâtre aujourd'hui, je suis sûr que la pièce n'ira pas plus loin; elle tombera sous les sifflets et sous l'indignation. Le plus joli est que les commentateurs de Corneille lui ont simplement reproché de ne pas avoir fait frapper Camille sur le théâtre; elle se sauve dans la coulisse, et, comme Horace l'y poursuit, ils disent que cela fait du meurtre un acte raisonné. Selon eux, une violence sur place serait plus acceptable. Corneille a répondu par son unique argument : l'amour de Rome. Camille outrageait Rome, Horace la tue, et tout s'explique.

Je me suis souvenu d'un sujet que M. Dumas fils indiquait comme très dramatique, mais comme impossible. Un jeune homme se marie avec une jeune fille; le soir des noces, il apprend qu'il a épousé sa sœur. Comment sortir de là? Le problème serait en effet très difficile à résoudre, avec notre mécanique théâtrale. Mais que pensez-vous de cet autre sujet : un frère, un soldat qui vient de tuer l'amant de sa sœur sur le champ de bataille, rentre chez lui, et de la même épée égorge cette sœur, uniquement parce que la douleur la fait délirer. Quel sera le dénouement, après un meurtre si abominable et si lâche?

La science de tous nos habiles échouerait dans le second sujet, aussi bien que dans le premier. Corneille, lui, n'a pas été embarrassé le moins du monde. Camille assassinée, il amène le roi chez les Horaces, et là on plaide tranquillement; chaque personnage donne ses raisons pour ou contre, en tirades de cinquante à soixante vers; Horace se défend, c'est un tournoi oratoire, pendant que le corps de la victime est encore chaud dans la coulisse. Puis, le roi se prononce, et tout est fini.

Bon Dieu, quel cinquième acte ! J'y cherche vainement la scène à faire. Corneille semble s'être complu à y entasser les scènes à ne pas faire. Je ne connais point de dénouement qui raille davantage les ingéniosités, les brusqueries longtemps ménagées à l'avance de nos dénouements à nous. Ces deux derniers actes d'*Horace* suffiraient à prouver quel abîme il y a entre la formule dramatique du dix-septième [illegible] com-plètements différents, deux théâtres qui n'ont aucune ressemblance, ni comme règles, ni comme forme, ni comme esprit. Où est « le théâtre » alors? Je le demande, je veux le voir. Dans deux siècles, admettons qu'on joue encore des [illegible] de M. [illegible] de l'époque. Devant ces faits, pourquoi la critique veut-elle immobiliser l'art et pourquoi se montre-t-elle si effarée et si sévère, lorsqu'elle constate que des écrivains veulent marcher en avant?

Si l'on cherchait à caractériser les époques littéraires du dix-septième siècle et du nôtre, il faudrait étudier les deux publics différents. Evidemment, les spectateurs qui applaudissaient Corneille dans sa nouveauté, toléraient au théâtre les morceaux littéraires. Je les comparerai à des amateurs qui écoutent de la musique de chambre. Ils sont là, patients, savourant en connaisseurs les tirades de cinquante à soixante vers, suivant les développements psychologiques sans fatigue, avec le plaisir d'entendre un cours sur les passions en beau langage, ne voulant pas que l'action se précipite trop, de peur s'être dérangés. Camille, c'est l'amour et ses emportements; Sabine, c'est la femme de la famille, à la fois attendrie et forte; Horace, c'est le patriotisme sans faiblesse ni pardon; Curiace, c'est le courage tempéré par le cœur; et ainsi de suite, chacun fait sa partie dans cette symphonie humaine. Il faut s'installer commodément dans sa stalle, et savoir goûter les nuances des passions et des sentiments. Tout le drame est là. Quant à l'action, elle est presque toujours dans la coulisse.

Nous voilà loin du fameux code que la critique entend imposer aujourd'hui. Par exemple, voici deux des articles les plus rigoureux de ce code : [illegible] de description; pas d'analyse, rien que de la synthèse. Dernièrement, en pleine académie, on a encore formulé ces prétendus axiomes. Jamais de description, bon Dieu ! mais les œuvres de nos maîtres, au théâtre, ne sont que de longues descriptions; voyez les récits interminables, les rêves si longuement racontés à grand renfort d'épithètes; on n'y rencontre, en somme, que passions décrites, que sentiments décrits. Pas d'analyse, Seigneur ! mais d'un bout à l'autre une tragédie est une analyse; les personnages, pendant des scènes de quatre et cinq pages, restent plantés sur leurs pieds, à s'analyser avec une minutie incroyable; et les confidents ne sont là que pour compléter l'analyse par leurs remarques. Je vous recommande une fois encore le cinquième acte d'*Horace*. A ce moment où, selon le théâtre actuel, les faits doivent se précipiter, les personnages s'oublient tous à analyser une situation délicate, avec une sérénité superbe.

Tout est changé aujourd'hui, la formule est autre, le public bout sur les banquettes. Il veut de l'action, de l'action, de l'action. Le moindre soupçon d'analyse fait longueur. On n'a plus aucun plaisir aux morceaux littéraires. Ce ne sont plus des amateurs de musique de chambre, mais des gens pressés qui entendent être divertis vivement, à grand orchestre. Il faut qu'on les assourdisse, le théâtre a cessé d'être dans un salon, il est sur la place publique. Je constate sans me plaindre, rien de plus. J'ajoute que les choses changeront certainement demain, selon la loi fatale, et je crois que l'évolution prochaine poussera les auteurs et le public vers plus de [illegible]

Nos chefs-d'œuvre sont un bon enseignement. Ils demeurent pour marquer les étapes de notre [illegible] A telle époque, la formule était celle-là; aujourd'hui, elle est devenue celle-ci;

[illegible] novateurs ont pour eux les grands hommes. A l'abri du génie de Corneille, ils peuvent tout vouloir et tout faire.

IV

L'Odéon [illegible] tragédie sur le public peu lettré des dimanches Il n'y avait, dans la salle, que de bons bourgeois, quelques artisans, des curieux venus là, sans savoir seulement quelle pièce on allait jouer. On les aurait à coup sûr embarrassés, si on leur avait demandé à quelle époque vivait Racine. J'ajoute même que les personnages de la tragédie, Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie, Achille, devaient être pour eux des personnages stupéfiants. Et toute la salle se passionnait, toute la salle pleurait. Je vois là un fait caractéristique, qui me confirme dans mes idées sur notre théâtre.

Certes, le public naïf et illettré dont je parle, se soucie très médiocrement de la tragédie. Il fait bon marché de l'allure classique des vers, des trois unités, des règles et des anciens. Il est en dehors de nos querelles littéraires, et on l'étonnerait beaucoup, si on lui apprenait qu'il a tort d'applaudir, parce qu'il fait là une manifestation rétrograde. Son raisonnement est tout simple, ou plutôt il n'a pas de raisonnement. S'il s'ennuie, il bâille; s'il est touché, il sanglote. Telle est son esthétique. Et c'est pour cela que les impressions ressenties par lui sont des indications si précieuses. Ce sont des impressions franches, que rien ne dévie ni ne transforme.

On doit se demander alors pour quelles raisons une tragédie comme *Iphigénie* a encore une action si vive sur le public, après deux cents ans d'existence. Au lendemain de la période romantique de 1830, nous nous sommes accoutumés à cette idée que rien n'était plus froid ni moins vivant qu'une tragédie; et voilà qu'une de ces pièces, déclarées si glaciales, met en larmes deux mille bourgeois, honnêtement rassemblés pour passer une après-midi pluvieuse. Nous nous sommes donc trompés? Nous avons accepté contre la formule tragique un préjugé ridicule. Il y a là tout un procès à reviser.

Je viens de relire *Iphigénie*, et je m'explique parfaitement ce qui peut y toucher encore si profondément un public de nos jours. L'émotion y naît de la grandeur et de la simplicité tragiques. Ces deux mots de grandeur et de simplicité me semblent résumer complètement l'ancienne formule dramatique. L'action était simple; elle se développait, coupée par deux péripéties au plus, marchant sans effort vers le dénouement. Jamais le poète ne sacrifiait à l'effet. Il évitait les heurts, les imaginations extraordinaires; il restait dans un monde supérieur, qui lui permettait de diminuer l'importance des faits et d'accorder toute la place à l'analyse des sentiments et des passions. Il simplifiait et élargissait.

Certes, l'œuvre perdait en mouvement. Elle n'était plus vivante aux yeux. Elle devenait une dissertation dialoguée sur un événement dramatique. Seulement, elle s'adressait à l'intelligence par l'importance souveraine qu'elle donnait aux passions des personnages. Je prends, par exemple, *Iphigénie*. Quel est le sujet? Un père qu'un oracle force à sacrifier sa fille, et qui dispute cette fille à une mère et à un amant. Jamais sujet plus poignant n'a été mis au théâtre. En admettant qu'un auteur pût transporter aujourd'hui ce sujet dans le milieu moderne, il chercherait des complications terribles, il croirait augmenter l'effet dramatique en précipitant l'action dans toutes sortes d'épisodes. Au dix-septième siècle, au contraire, l'auteur s'est contenté de la nudité de sa fable. Pas le moindre écart. La pièce dédaigne les faits environnants et se passe d'un bout à l'autre en conversation. Mais ces conversations mettent continuellement à nu le cœur des personnages, dans toutes les phases possibles des sentiments qu'ils éprouvent.

De là, certainement, l'éternelle émotion de ce spectacle. Je veux bien que le langage de cour employé par Racine soit conventionnel, que nous soyons choqués à chaque instant par les mensonges du milieu et le carnaval des personnages. Mais si l'illusion scénique ne peut guère se produire pour nous, qui sommes habitués maintenant à une reproduction beaucoup plus exacte de la vie, nous n'en sommes pas moins pris tout entiers par l'humanité des personnages. Ce sont nos désirs, nos colères, nos joies, nos grandeurs, nos bassesses, qui sont en scène et qui occupent toute la largeur du théâtre. Clytemnestre est une mère qui défend sa fille, et elle nous bouleverse d'autant plus qu'elle n'est pas autre chose; elle n'agit pas, elle est la mère typique et comme dégagée d'une action quelconque, qui l'amoindrirait en la spécialisant. Peu à peu, l'intérêt naît de la passion elle-même.

Je tâche d'expliquer ici la puissance de cette formule classique qui a survécu aux victoires romantiques de 1830. Aujourd'hui, le drame de cette époque est tout aussi démodé que la tragédie; et je doute même que *Ruy Blas*, joué à l'Odéon en matinée, produise la même émotion qu'*Iphigénie*. Les poètes romantiques, au théâtre, ont simplement écrit des tragédies épileptiques; ils ont cru transformer l'art, en se contentant de transformer la rhétorique; aussi, le mouvement qu'ils pensaient avoir déterminé, s'est-il arrêté brusquement, et nous nous trouvons, à cette heure, plus inquiets que jamais, devant le drame qui a vieilli en trente ans, et devant la tragédie dont nous ne voyons pas l'adaptation à notre époque.

J'ai souvent déjà touché à ces questions. C'est que je les regarde comme d'un intérêt capital pour l'avenir de notre théâtre. Interrogez nos auteurs dramatiques, rappelez-vous les dernières pièces qui ont été jouées cet hiver. Vous verrez que les efforts se partagent : les uns acceptent la tragédie ou le drame dans l'intégrité de leurs formules, d'autres tâchent de trouver un compromis entre les deux genres. La querelle que l'on croyait tranchée après les drames de Victor

Hugo, ne l'est nullement, puisqu'au contraire la forme tragique paraît plus en faveur aujourd'hui que la forme romantique. Nous sommes [illegible] entre ces deux formes, et notre anxiété est grande, car il serait temps de trouver la forme du [illegible] du mouvement littéraire actuel.

Je ne puis que me répéter. Il faut remonter aux sources, à la formule classique, si l'on veut d'abord se dégager des étrangetés du drame romantique. Une seule chose est à prendre au mouvement de 1830, c'est l'affranchissement absolu des genres, la conquête de la liberté dans l'art. Ensuite, il s'agit de faire de cette liberté un usage tout nouveau. La tragédie était une formule de courtisans et de rhétoriciens, d'un équilibre parfait, dont nous ne pouvons prendre ni la langue ni les procédés. Mais il faut lui emprunter sa hautaine simplicité, son dédain des intrigues compliquées, son analyse continue des personnages. J'imagine une pièce moderne ainsi faite : un grand fait simple, se développant grâce à la seule étude logique des passions et des caractères. Je sens confusément que l'avenir est là. Seulement, il s'agit de réaliser cet avenir.

Je ne défends point la tragédie, le principe m'en paraît uniquement un point de départ excellent pour un auteur dramatique qui voudrait tenter le naturalisme au théâtre. Ce principe est celui de l'importance dominante de la psychologie, l'analyse des personnages avant l'intérêt grossier des faits, ou mieux encore toute la scène donnée à la peinture des caractères. Maintenant, je sais combien le fait est nécessaire ; je crois seulement qu'il faut le subordonner et ne l'employer que pour peindre le personnage. Il en est de même pour le milieu, que je veux exact et très caractérisé, mais dans le seul but d'expliquer et de compléter les êtres qui s'y meuvent.

V

Ce qui m'a souvent frappé, c'est l'importance des valets dans la comédie du dix-septième siècle. Chez Regnard surtout, les valets sont les chevilles ouvrières de la pièce. Ils sont certainement de beaucoup supérieurs aux maîtres. Ils ont l'activité, l'esprit, le bon sens ; ils tiennent toute la place, sont toujours en scène, finissent par effacer les autres personnages. Dans *les Folies amoureuses*, les plus jolies choses, les vers qui portent, ceux où l'auteur a mis sa verve la plus gaie, sont assurémennt ceux qu'il a placés dans la bouche de Lisette et de Crispin.

Mais je m'en tiendrai au *Joueur*. N'est-ce pas Nérine qui chapitre sa maîtresse Angélique et d'importance, avec un bon sens parfait? N'est-ce pas Hector qui dit ses quatre vérités à Valère et qui a toujours raison devant le public? Ils ont, en outre, la plus grosse besogne ; ils exposent la pièce dans une scène interminable ; ils sont les confidents, que dis-je ! les amis intimes de leurs maîtres. Angélique épanche son cœur en présence de Nérine ; elle la met de moitié dans ses tendresses de jeune fille, et lui parle comme elle ne parlerait certainement pas à sa mère. De son côté, Valère n'a rien de caché pour Hector, il fait devant lui la chose la plus indélicate, il l'associe, en un mot, à tous les actes de son existence.

Et je pensais à ceci. Transportez un moment *le Joueur* dans le milieu moderne, et demandez-vous si des valets pareils seraient tolérés sur la scène par notre public. Evidemment non. Je me souviens qu'on a cruellement reproché à M. Alexandre Dumas ce mot d'un laquais de *l'Etrangère*, qui s'approchait de la duchesse et qui osait murmurer respectueusement : « Madame est-elle souffrante? » On a dit que ce laquais était de fort mauvais ton et que jamais un laquais ne parlait ainsi à une duchesse. Bon Dieu ! que serait-ce si l'on remettait Nérine et Hector à la scène ! On se demanderait tout simplement si l'auteur est fou, où il a vu de tels gens ; et ce serait une risée formidable, à tuer du coup la comédie.

Je voulais arriver à cette conclusion qui paraîtra peut-être banale : nous avons fait des pas énormes dans le respect de la réalité. Les valets de l'ancienne comédie étaient au fond des personnages abstraits, car je ne m'imagine pas que les Hector et les Nérine aient jamais été copiés sur les valets du temps. Dans la formule dramatique classique, les choses se passaient au-dessus des faits, dans la pure spéculation des caractères. De là une insouciance absolue pour les vérités matérielles. Il fallait une confidente à Angélique pour expliquer les combats de son cœur, et Regnard lui a donné une servante, comme un auteur de nos jours lui donnerait une tante, afin de respecter davantage la vie réelle. Et voyez la force de la tradition : ces valets de fantaisie, qui viennent du théâtre grec et du théâtre latin, après avoir régné dans notre théâtre classique, achèvent d'agoniser aujourd'hui dans nos vaudevilles, si bien que, si l'on écrivait l'histoire des valets au théâtre, on écrirait en même temps l'histoire du mouvement naturaliste.

D'ailleurs, bien que Regnard soit né trente-trois ans seulement après Molière, il y a dans son théâtre un souffle plus moderne. Certes, il n'a pas le génie profond, et amer sous le rire, de notre grand comique ; il est d'un vol beaucoup moins haut ; mais il tâche déjà de compliquer ses pièces et de les égayer par des épisodes pleins d'une libre fantaisie.

Je citerai l'épisode du marquis, le monologue célèbre où reviennent comme un refrain ces mots : « Allons, saute, marquis ! » exclamation si bizarre et jeu de scène si peu attendu, qu'ils ressemblent aux licences lyriques prises par les poètes de notre temps. Ce vulgaire coquin, ce chevalier d'industrie, que sa fortune exalte un moment jusqu'à lui faire danser un menuet extravagant, n'appartient guère à notre comédie classique et se rapproche des nerveuses créations de Shakespeare. Le bel équilibre est rompu, le refrain : « Allons, saute, marquis ! » revient encore à deux reprises ; et, au lieu des personnages latins, si pondérés et si pleins de beaux arguments, il me semble tout d'un coup apercevoir notre détraquement moderne, nos pantins désarticulés dansant sur la corde raide de l'imagination. J'ajouterai même que, pour moi, Regnard n'a pas inventé ces sauts du marquis, tant ils étaient peu dans la littérature du temps ; il aura utilisé là un fait qui se sera sans doute

passé sous ses yeux ou qu'on lui aura conté.

Toute la complication du portrait d'Angélique, mis en gage par Valère, est aussi d'une allure moderne. Un de nos auteurs pourrait très bien emprunter à Regnard cette invention pour nouer et dénouer une intrigue; et je suis certain, par exemple, qu'elle ferait merveille entre les mains de M. Victorien Sardou. Il en tirerait tout un quatrième acte mouvementé en diable.

Autre scène qui semble d'aujourd'hui : la lecture de Sénèque faite par le valet Hector à son maître Valère, lorsque celui-ci rentre décavé. Rien n'est comique comme les sentences du grave philosophe, en face de la ruine furieuse du joueur. Sans doute, cette lecture nous paraît pauvrement amenée, et jamais un auteur sachant son métier ne se contenterait d'envoyer sans motif chercher le livre par Hector; il voudrait justifier davantage la scène, mais certainement il ne la traiterait pas ensuite d'une autre façon. Ce sont là, je le répète, des épisodes où perce déjà le besoin d'intéresser, en dehors de la peinture des caractères.

En somme, notre temps n'a pas encore songé à se servir de ce beau sujet du joueur, qui reste éternel. Il y a bien *Trente ans ou la vie d'un joueur*, mais je parle ici d'une œuvre littéraire, profondément fouillée et vigoureusement écrite. Je suis persuadé que tous les sujets de la comédie classique sont ainsi bons à reprendre. Tout peut être refait, puisque tout a changé : le cadre, les mœurs, la forme.

Est-ce que le joueur de Regnard est notre joueur à nous? Non, certes. La passion, absolument parlant, reste la même. Mais l'homme passionné se transforme avec la société. Autant de sociétés, autant de formes de passion, autant d'œuvres à écrire.

Valère est un jeune homme de bonne famille, que son vice réduit à loger en garni. Il joue nuit et jour, rentre défait, mal peigné, blêmi par les veilles. Au demeurant, il est parfaitement honnête, son père ne l'accuse que d'emprunter à usure et de laisser son argent sur les tapis verts; je veux dire que son vice ne l'a encore conduit à une aucune vilaine action. Le seul acte que le spectateur puisse lui reprocher, est la mise en gage du portrait d'Angélique; encore l'honnêteté stricte n'a-t-elle rien à voir là dedans, l'amour seul d'une femme peut s'en blesser. On reste ainsi en pleine comédie, et même jamais comédie n'a été plus innocente, jamais on n'a touché à une passion terrible avec plus de ménagement.

En outre, le seul ressort comique est de montrer Valère allant de son amour du jeu à son amour pour Angélique. Quand il gagne, Angélique n'existe plus; quand il perd, Angélique redevient sa reine. Le ressort est joli, mais on peut dire qu'il n'est pas bien puissant. Aujourd'hui, nous ne nous en contenterions certainement pas pour emplir cinq actes. Et pourtant cette simplicité est aimable, d'autant plus qu'elle amène un des dénouements les plus logiques qu'il y ait dans notre ancien répertoire.

Lorsque Angélique découvre que Valère a mis son portrait en gage, elle est si profondément blessée que, de dépit, elle donne sa main à Dorante. Valère, resté seul avec son valet Hector, exprime l'espoir que le jeu l'acquittera un jour des pertes de l'amour, Et pas davantage. Mais cela suffit. Valère, en effet, ne pouvait finir autrement. Joueur il est, joueur il demeure. Si l'auteur, pour obtenir un dénouement aimable, l'avait corrigé et marié à Angélique, il eut fait là une berquinade odieuse. J'aime beaucoup cette fin dans sa simplicité. Elle est d'un homme qui aimait le vrai.

Maintenant, imaginez qu'un de nos auteurs contemporains veuille remettre le joueur au théâtre. Ne le pourra-t-il pas? La matière est-elle épuisée? Certes, la matière reste presque entière, car Regnard, malgré son talent, n'a vraiment pris que la vie superficielle du sujet. Valère ne gênera personne. Ce type du joueur n'est pas tellement coulé en bronze qu'on n'y puisse revenir, et dans la comédie, et dans le drame. Evoquez l'idée du jeu, aussitôt vous verrez se dresser les figures les plus accentuées, vous n'aurez que l'embarras du choix. Les intrigues se noueront d'elles-mêmes, vous remuerez toutes les misères et toutes les émotions. Dernièrement encore, les rumeurs les plus étranges n'ont-elles pas couru : des cercles fermés, des pertes considérables, des personnages politiques atteints, des histoires de vol chuchotées à voix basse? Toute l'humanité râle et rugit dans le jeu. Les auteurs dramatiques n'ont qu'à se baisser et à prendre.

Un détail bien caractéristique : c'est que, dans *le Joueur*, pas un moment on ne voit Valère les cartes ou les dés à la main. Les scènes de jeu se passent à la cantonnade. Il vient seulement raconter ses émotions au public. Aujourd'hui, au contraire, si l'on mettait le joueur à la scène, l'acte du tripot, l'acte où l'on verrait le héros en proie à sa passion, serait certainement l'acte important, celui sur lequel l'auteur compterait le plus. Il montrerait le joueur grisé par le bruit de l'or, gagnant et perdant au milieu de l'angoisse, risquant jusqu'à son honneur dans une partie suprême.

Les deux formules dramatiques sont là en présence. Nous voulons voir, tandis que nos pères se contentaient d'écouter. Le besoin du fait matériel est devenu de plus en plus impérieux. Tandis que les spectateurs d'autrefois se plaisaient à l'étude simplifiée des caractères, à la dissertation dialoguée sur un sujet, les spectateurs d'aujourd'hui exigent l'action elle-même, le personnage allant et venant dans son milieu naturel.

Malheureusement, si nous avons gagné en réalité, nous avons perdu en vérité supérieure. Les personnages sont devenus des pantins, et les faits les ont dominés. On a fini par aboutir à la pièce d'intrigue, qui n'est plus que de l'action, et dans laquelle l'étude des caractères a complètement disparu. Cette pente et cette chute étaient fatales, car les réactions ne s'arrêtent jamais à moitié chemin.

Ce qu'il y a à faire aujourd'hui, je crois, c'est de garder le cadre réel, la vie telle qu'elle s'élargit autour de nous; mais c'est en même temps de remonter aux origines classiques, pour retrouver la hauteur de la conception et rendre à l'analyse psychologique et physiologique des personnages son rôle souverain. Il nous faut la belle simplicité des maîtres, l'idée se développant d'elle-même et n'ayant d'autre ressort que la logique

des sentiments. Dans cette nouvelle formule, on peut [illegible] la peinture de toutes les pass[illegible] des chefs-d'œuvre.

VI

Nous fêtons nos grands hommes d'une bien piteuse façon en France. Les saints les moins connus du calendrier sont plus honorés que Molière, Corneille et Racine. Molière a sa statue à Paris, sur une fontaine ; mais Corneille et Racine attendent encore les leurs. On s'est contenté de donner leurs noms à des rues. Chaque année, à la date anniversaire de leur naissance ou de leur mort, la Comédie-Française joue deux pièces de leur répertoire. Elle ajoute un à-propos, petit acte ou simple pièce de vers. Et c'est tout, le théâtre et le public croient avoir suffisamment acquitté leur dette envers le génie.

Rien de funèbre, d'ailleurs, comme ces représentations. L'hommage est devenu officiel. Une vraie corvée, un bout de l'an auquel les comédiens et les spectateurs vont par devoir. Il semble même que les comédiens jouent d'une façon plus grise et plus ennuyée ces jours-là ; l'obligation d'aller à un enterrement n'a rien de gai, en effet. Quant au public, il s'abstient ; un coup d'œil sur l'affiche le déconcerte et le met en fuite. Quelques journalistes venus là par métier, les habitués de la maison, des provinciaux égarés, voilà le plus souvent quelle est la composition de la salle. Et l'on sommeille à demi, en trouvant que le spectacle manque de gaieté.

Il y aurait toute une étude à faire sur les à-propos composés pour la circonstance. Il serait facile de savoir comment la Comédie-Française se procure le petit acte ou la petite pièce de vers d'usage. Je crois qu'elle en fait simplement la commande à un des poètes qui ont la spécialité de ces sortes de travaux. Cela se fabrique sur mesure et doit être livré à jour fixe. Comme on ne joue cela qu'une fois, on n'exige pas une facture très solide : il suffit que la pièce, ainsi que les vêtements complets à quarante-neuf francs, ne craque pas du premier coup, à l'essayage.

Même on m'a raconté une histoire assez piquante. La Comédie-Française, paraît-il, quand elle est lasse de refuser des comédies et des tragédies à quelque poète médiocre qui l'assomme de manuscrits, finit par lui demander une pièce d'anniversaire, comme fiche de consolation. N'était-ce pas le cas de M. Henri de Bornier, avant son succès de la *Fille de Roland?* Il était alors la terreur des membres de comité de lecture, car on ne le rencontrait pas dans les corridors, sans lui voir un drame sous le bras. Et, pour adoucir les refus continuels qu'on lui opposait, on lui livrait Molière, ou Corneille, ou Racine, on [illegible] d'assassiner le génie à coups de [illegible]. Aujourd'hui, M. Henri de Bornier [illegible] et ne rend plus de ces sortes de services à la Comédie-Française. Ce n'est plus d[illegible]. [illegible] qui lui [illegible]

Il y avait encore M. Edouard Fournier, qui mettait des rimes à ses recherches d'archéologue littéraire. Mais c'était là une innocente manie de savant. Aujourd'hui que M. Henri de Bornier se juge trop grand poète pour parler de ses illustres ancêtres, la Comédie-Française devra descendre encore, et je prévois le jour où elle s'adressera aux rimeurs qui font des devises pour les mirlitons. Un acte, une scène, qu'on joue une seule fois, ne tire pas assez à conséquence. C'est se galvauder. On passe l'encensoir au premier poète crotté qui se morfond à la porte. La faute en est au programme, assurément. Mais il n'en est pas moins honteux qu'on ne respecte pas plus les hommes de génie que les souverains, et qu'on salisse leur mémoire sous un flot de cantates fabriquées à la douzaine par des inconnus.

Je faisais ces réflexions, l'autre jour, en sortant de la Comédie-Française, où l'on venait de fêter le deux cent soixante-dixième anniversaire de la naissance de Corneille. Certes, M. Lucien Pâté, l'auteur de la pièce de vers que M. Maubant a récitée devant le buste de Corneille, est un poète de bonne volonté. Je crois même qu'il a publié deux volumes de vers d'une moyenne honorable. Mais ce n'est pas lui faire injure que de lui assigner une place fort secondaire, parmi nos poètes contemporains. Le comité de lecture lui aurait-il refusé une comédie ou un drame en cinq actes? Cela expliquerait tout. Autrement, il est difficile de comprendre comment, entre tant de fabricateurs de vers merveilleux, la Comédie-Française est allée choisir un poète peu connu et d'une facture singulièrement lourde. Corneille, dans sa tombe, a dû s'ennuyer fort.

D'ailleurs, la représentation a été sinistre. On donnait *le Menteur* et *Polyeucte*. La Comédie-Française enlève encore assez lestement la comédie de l'ancien répertoire. Mais la tragédie commence à écraser terriblement les épaules des nouveaux interprètes, montés sur les planches depuis une quinzaine d'années.

Ah ! certes, bercé dans une stalle par le ronron fatigant de cette déclamation, je pensais qu'il y aurait une autre manière, plus utile et plus large, de fêter Corneille. Une telle représentation, obscure et chagrine, entre deux représentations flambantes et tapageuses de l'*Étrangère*, est une honte pour la mémoire de notre grand tragique. Chaque année, la poignée de vers qu'on jette sur son cercueil, sonne plus lourdement ; et, chaque année, celles de ces pièces qu'on égorge pour l'honorer, laissent dans l'esprit du septateur une impression plus lamentable d'assassinat commis avec préméditation. Ce sont là des hommages gourmés et officiels qui, fatalement, doivent tourner mal. Mais il est d'autres hommages, le culte vrai du génie, celui qui consiste à ressusciter les grands hommes, en les prenant pour modèles et pour guides.

Si Corneille agonise dans nos cœurs, c'est que nous ne le connaissons plus, c'est que sa haute figure a été chassée des planches par les marionnettes grotesques du théâtre contemporain. Sans doute, il ne s'agit pas de retourner à la tragédie ; elle est une formule morte, bonne à laisser dans notre musée littéraire. Mais il s'agit d'apprendre de Corneille la simplicité des moyens, le sublime du simple, l'étude constante des caractères, la belle langue et le développement large des vérités humaines. Il faudrait réagir contre le

théâtre d'action qui a tué le théâtre de logique et de littérature.

Le jour où le public n'a plus écouté l'analyse d'une passion, le jour où les cabrioles de la foire sont venues remplacer les beaux morceaux savamment écrits, ce n'est pas seulement la tragédie qui est morte, ce sont les lettres elles-mêmes qu'on a expulsées du théâtre.

Aujourd'hui, nos classiques si dédaignés sont la seule source où l'on doit remonter, si l'on veut tenter une renaissance dramatique. Je le répète, il faut leur prendre leur esprit, et non leur formule. Il faut voir le théâtre comme ils l'ont vu, comme un cadre où l'homme importe avant tout, où les faits ne sont déterminés que par les actes, où l'éternel sujet reste uniquement la création de figures originales se heurtant sous le fouet des passions. La seule différence, à mon sens, serait celle-ci : la tragédie généralisait, aboutissait à des types et à des abstractions, tandis que le drame naturaliste moderne devrait individualiser, descendre à l'analyse expérimentale et à l'étude anatomique de chaque être. La science et la philosophie se sont modifiées, ainsi que la civilisation ; on ne peut plus attaquer la peinture de l'homme de la même façon, tout en gardant la même hauteur de vue, et en procédant avec une largeur de pinceau égale.

Voilà donc l'hommage que Corneille attend de nous, au nom des lettres françaises : remettre la littérature en honneur sur les planches, balayer les gloires de pacotille, remplacer par des pièces humaines et vraies les prodigieuses inventions de mensonge, dans nos théâtres que la foule pervertie applaudit tous les soirs.

VICTOR HUGO

I

Il est bien difficile de juger aujourd'hui l'auteur dramatique, chez Victor Hugo. Toutes sortes d'obstacles s'opposent à ce qu'on dise franchement sa pensée, parce que la franchise serait presque de la brutalité. Le maître est encore debout, et dans un tel rayonnement de gloire, après une si longue et si éclatante vie de roi littéraire, que la vérité, en face de ce vieillard auguste, semblerait un outrage. Certes, le recul est suffisant pour étudier l'évolution romantique au théâtre ; nous sommes déjà la postérité, et nous pouvons nous prononcer ; mais je crois que le respect nous gênera, tant que Victor Hugo sera là pour nous entendre.

Je me souviens de ma jeunesse. Nous étions quelques galopins lâchés en pleine Provence, fous de nature et de poésie. Les drames d'Hugo nous hantaient, comme des visions splendides. Au sortir de nos leçons, la mémoire glacée des tirades classiques que nous devions apprendre par cœur, c'était pour nous une débauche pleine de frissons et d'extases que de nous réchauffer, en logeant dans nos cervelles des scènes d'*Hernani* et de *Ruy Blas*. Que de fois, au bord de la petite rivière, après quelque bain prolongé, nous avons joué à deux ou à trois des actes entiers ! Puis, nous faisions un rêve : voir cela au théâtre ; et il nous semblait que le lustre devait crouler dans l'enthousiasme de la salle.

Eh bien ! après des années, je viens enfin de contenter ce souhait de ma jeunesse, j'ai vu reprendre mercredi, à la Comédie-Française, *Hernani*, que je ne connaissais encore que par le livre. Ma stupeur a été grande. Ce drame, où le poète a tout sacrifié à l'effet, où il a entassé les invraisemblances pour développer uniquement la splendeur du spectacle et le relief puissant de l'antithèse, ce drame est justement d'un effet dramatique très médiocre. M. Perrin a eu beau monter la pièce merveilleusement, soigner la figuration du quatrième acte et même faire écrire une fanfare nouvelle par un musicien de talent, le cœur n'est pas pris, la tête reste libre, l'effet produit est simplement une désillusion, car l'on avait rêvé tout cela plus large et plus foudroyant.

Je me suis très bien expliqué cette désillusion, d'ailleurs. J'étais dans des conditions excellentes. Ma mémoire d'écolier s'éveillait, je guettais les scènes qui nous enthousiasmaient jadis, et je demeurais tout surpris de les voir se glacer sur les planches, traîner en longueur, dégager de la fatigue et de l'ennui, malgré leurs beautés poétiques. Quoi ! c'était là Hernani en chair et en os, c'étaient là ces salles gothiques que notre imagination agrandissait, c'étaient là ces paroles et ces actions héroïques qui évoquaient pour nous un monde de géants ! Mon Dieu ! comme la réalisation de cette vision du moyen âge rapetissait toute chose et poussait le sublime sur la pente du ridicule

Oui, certes, le théâtre de Victor Hugo est fait pour la lecture. J'avais entendu porter ce jugement ; mais je ne l'ai bien compris que l'autre soir. Le poète semble être monté trop haut. Il a besoin de l'imagination du lecteur pour emplir le cadre de ses poèmes dramatiques. Quand on lit, les invraisemblances choquent moins, les personnages surhumains sont acceptables, les décors simplement indiqués prennent une largeur démesurée. Au contraire, le théâtre ramène tout à la matière ; le cadre se circonscrit, le manque d'humanité des personnages saute aux yeux, la banalité des planches semble railler l'enflure lyrique du drame. Je ne comptais pas sur cet argument en faveur de la cause que je soutiens, mais il m'a frappé et je le formulerai volontiers ainsi : « Il y a un certain degré d'idéal, au-dessus duquel toute pièce devient absurde, les moyens matériels du théâtre ne pouvant plus la traduire. »

Je ne veux pas entrer dans la discussion critique d'*Hernani*. Cela nous mènerait trop loin. Je parle, bien entendu, de la charpente dramatique de l'œuvre, car les vers sont depuis longtemps hors de toute discussion. Je crois, d'ailleurs, que l'on est à peu près d'accord sur l'étrangeté de ce bandit platonique, qui se conduit en toute occasion comme un enfant de dix ans. Le vieux Gomez est aussi une création bien singulière, un Bartholo phraseur, dans lequel apparaît à la fin un bourreau; et quelle naïveté encore, quelle piteuse mine il fait au dénouement, lorsque doña Sol avale sa part de poison, comme si « ce vieillard stupide » n'avait pas dû prévoir qu'il allait tuer la jeune fille, en exigeant la mort d'Hernani !

Je ne veux pas entrer dans la discussion, et pourtant, je ne puis m'empêcher de faire ici tout haut quelques-unes des réflexions que j'ai faites tout bas, l'autre soir. *Hernani* contient la formule romantique par excellence. Il s'agit d'arriver à la plus grande somme possible d'effet, quels que soient les moyens employés. De là l'invention du fameux cor. Quand le cor sonnera, Hernani devra mourir, et attendez-vous à ce qu'il sonne lorsque le bandit sera redevenu un grand seigneur, au comble de la félicité et de la puissance. Le poète obtient ainsi ce cinquième acte si étonnant, ce duo d'amour que vient interrompre un souffle de mort.

Oserai-je le dire? l'impression n'est pas aussi grande que le poète l'a espéré. Elle est surtout pénible. Nous sommes ici trop dans la fiction. La scène se passe trop haut, dans ces régions du prétendu honneur castillan où toute humanité disparaît. La fidélité au serment peut être un bon ressort dramatique, mais obliger un brave garçon à mourir le soir de ses noces, parce qu'il a promis de se tuer au premier appel, cette histoire-là n'est qu'un cauchemar abominable, qui n'a pas l'excuse du vrai, et qui révolte les gens les plus loyaux. Il n'est pas dans la salle un honnête homme qui ne jetterait de bien bon cœur le vieux Gomez par-dessus la terrasse. J'ai constaté autour de moi une révolte générale. Les lois de l'honneur ainsi comprises sont monstrueuses. Je ne vois ni la leçon ni la vérité tragique.

Ah ! comme cela ferait du bien, d'entendre un cri humain dans toute cette poésie voulue ! Comme on se reposerait de l'idéal, s'il y avait dans quelque coin un bout d'analyse ! Voyez les personnages du poète, il les laisse tels qu'il les a pris, sans la moindre étude sur leur cœur ni sur leur intelligence. Hernani et doña Sol traversent la pièce dans la même attitude farouche et tendre. Ce sont des types à la mode de 1830, avec une pointe de fatalité et de mystère; dans ce singulier mouvement littéraire, plus le personnage restait inconnu, et plus il devenait intéressant. Don Carlos seul est étudié, et pour moi la vraie grandeur du drame est en lui.

Une autre chose m'a frappé, c'est l'ennui qui se dégage de la pièce. Le drame romantique est devenu certainement aussi ennuyeux que la tragédie. Nous ne nous intéressons pas du tout à ces gens-là. Le dialogue est plein de noms espagnols que le public entend difficilement, et toute la partie historique, dont l'auteur abuse, nous laisse glacés, l'attention fatiguée, les yeux ailleurs, attendant que le drame reprenne pour suivre de nouveau l'action. Pas un instant, l'émotion ne saisit le spectateur à la gorge. L'illusion ne se produit pas, il n'y a place que pour une profonde admiration littéraire. Par exemple, on a souvent plaisanté le récit de Théramène; mais est-ce que l'immense monologue de Charles-Quint, devant le tombeau de Charlemagne, n'est pas un récit de Théramène grandi hors de toute mesure? La fatigue est la même pour la salle, quintuplée par la longueur du morceau.

Et, à propos de cet ennui, on peut citer encore la fameuse scène des portraits. Victor Hugo, en l'écrivant, a cru être très scénique. Il arrive que le contraire se produit, rien ne ralentit plus l'action que ce dénombrement inutile d'aïeux. Il faut voir l'embarras de l'acteur qui joue don Carlos, pendant cet interminable bavardage du vieux Gomez. A la lecture, on ne se doute pas de cela. Au théâtre, l'invraisemblance de la scène est criante. Don Carlos aurait fait taire le radoteur vingt fois. Et tout cela, le poète l'a voulu pour décupler l'effet, pour arriver à dire puissamment qu'un Silva ne peut livrer son hôte. Le malheur est que, justement, l'effet est détruit. On l'a attendu trop longtemps.

Certes, on a beaucoup applaudi. Mais il ne faudrait pas s'y tromper. J'ai dit en commençant qu'il était impossible de juger aujourd'hui le théâtre de Victor Hugo. Trop d'influences agissent sur le public pour que l'enthousiasme qui accueille la reprise de ses drames soit un verdict juste et désintéressé. Il y a d'abord la question politique, qui est toute-puissante. On salue dans Victor Hugo le grand patriote, le grand républicain. D'un autre côté, il y a dans la salle la queue romantique; et j'entends par là les hommes qui ont été bercés avec le romantisme et qui acclament cette littérature de leur jeunesse, sans distinction de parti. Je ne parle pas de la jeune génération poétique enrégimentée. Le respect aidant, la profonde admiration littéraire faisant le reste, on comprend que l'ennui très réel que cause la pièce soit caché derrière des ovations.

J'aurai l'air de soutenir un paradoxe, en disant que la salle était froide, malgré les applaudissements. C'est pourtant l'exacte vérité. Bien des fois, aux endroits réglés à l'avance, la claque est partie seule au milieu d'un silence glacé; on entendait son bruit strident, si particulier, qui commence et qui finit brusquement, pareil à une décharge de mousqueterie. D'autres fois, la salle entière s'allumait; seulement, c'était toujours sur un couplet, sur quelques-uns de ces vers merveilleux qui resteront comme les plus beaux de notre poésie française. On applaudit toujours le poète, jamais l'auteur dramatique.

Je voudrais, en parlant de deux interprètes du drame, M. Mounet-Sully et M. Worms, trouver de nouveaux arguments en faveur de la vérité au théâtre. On sait quel succès a remporté M. Worms, un succès si grand que M. Mounet-Sully, dans le rôle d'Hernani, en a passé au second plan. Il y a là un fait bien caractéristique.

Le grand malheur de M. Mounet-Sully, cet artiste si bien doué, est d'être né un demi-siècle trop tard. Il aurait dû venir avec les Frédérick-Lemaître et les Bocage. Nul doute qu'il eût alors trouvé sa place, tandis qu'aujourd'hui je le juge



De tous les drames de Victor Hugo, *Ruy Blas* est le plus scénique.

bien dépaysé, bien embarrassé de sa personne. Il a le débit trop saccadé et trop longueux pour nos oreilles. Sa voix chantante nous étonne, ses roulements d'yeux et ses effets de dents blanches nous semblent exagérés ; il ne peut marcher sur la scène sans paraître un furieux, parmi ses camarades si sages et si corrects. C'est qu'il a un peu du sang de 1830, c'est qu'il joue Hernani comme il fallait le jouer à la création. Aussi, à cette heure, nous a-t-il semblé friser de bien près le ridicule.

A côté de lui, M. Worms est tout autre. Celui-là est fait pour le drame naturaliste. Il analyse son personnage, le possède, le détaille avec un art parfait. C'est un artiste savant, très amoureux de la vérité, auquel répugnent les exagérations inutiles. Et voyez le miracle, il a dit le monologue de Charles-Quint avec une ampleur si calme, que tout le succès a été pour lui. N'est-ce pas merveilleux, l'interprète réaliste battant l'interprète romantique, sur le terrain même de 1830? Allez, la formule romantique est bien morte, pour qu'on fasse ainsi une ovation à M. Worms, dans *Hernani !*

Madame Sarah Bernhardt, elle aussi, a été acclamée. Et pourtant je doute que les vieux romantiques impénitents soient contents d'elle. Nous sommes loin de la doña Sol sombre et fatale de la création, aimant son bandit surtout parce qu'il lui vient de l'ombre. Madame Sarah Bernhardt a voulu être une femme, et elle a eu raison. Elle est adorable de grâce et de passion dans ce rôle d'une femme qui aime et qui ne veut connaître que son amour. Dans le dernier acte, elle a eu quelques beaux cris de vérité qui ont enlevé la salle.

On m'a reproché d'être un fils ingrat du romantisme. Non, certes je n'ai pas d'ingratitude. Je sais que nos aînés ont combattu un bon combat, et je suis pénétré d'admiration et de reconnaissance pour Victor Hugo. Seulement, où je me fâche, où je m'insurge complètement, c'est lorsque des sectaires veulent arrêter la littérature française au romantisme. Si vous avez conquis la liberté, laissez-nous en profiter. Le romantisme n'a été qu'une émeute, il faut maintenant que nous régularisions la conquête, en produisant des œuvres vraies. Le mouvement commencé par vous se continue en nous, quoi d'étonnant? C'est la loi humaine. Nous prenons votre esprit, mais nous ne voulons pas de votre rhétorique.

J'ai dit quelle place Victor Hugo a tenu dans ma jeunesse. Je ne l'ai pas renié ; je crois seulement qu'il est temps de le mettre dans le musée de nos grands écrivains, à côté de Corneille et de Molière. Ses drames seront repris de temps à autre, comme les formules glorieuses de l'art d'une époque. On se souviendra que *Hernani* a été écrit à vingt-sept ans et qu'il a apporté avec lui toute une évolution littéraire. On admirera éternellement l'éclat de cette poésie. Mais il doit être bien entendu que *Hernani* n'est pas la borne dernière de notre littérature dramatique, que cette littérature continue à évoluer, qu'une formule plus logique et plus profondément humaine peut succéder à la formule romantique.

Les reprises, comme celle à laquelle nous venons d'assister, ne signifient rien. *Hernani* est classique, et l'on ne peut que l'applaudir. Il faudrait que Victor Hugo fît jouer un des deux drames qu'il a en portefeuille, dit-on, pour qu'on jugeât de l'impression exacte sur la foule d'une œuvre nouvelle, conçue d'après la même formule. Pour moi, je résumerai mon opinion en disant que les drames du poète sont du bien mauvais théâtre drapé dans de la bien belle poésie.

II

De tous les drames de Victor Hugo, *Ruy Blas* est le plus scénique, le plus humain, le plus vivant. En outre, il contient une partie comique, ou plutôt une partie fantaisiste superbe. C'est pourquoi *Ruy Blas*, même avant *Hernani*, restera au répertoire, à côté du *Cid* et d'*Andromaque*.

Le premier acte est une excellente exposition : la rage de don Salluste disgracié cherchant une vengeance, les offres qu'il fait à don César, la révolte chevaleresque de celui-ci, puis les confidences de Ruy Blas à don César, et pour finir la machination de don Salluste jetant son laquais amoureux sur le chemin de la reine. Au deuxième acte, la cour d'Espagne, sombre et formaliste, l'ennui dans lequel se meurt la reine, donnent un tableau intéressant ; puis, la façon dont la reine reconnaît dans Ruy Blas l'homme qui lui apporte des fleurs de son pays au péril de sa vie, ces deux lettres de même écriture, cette dentelle ensanglantée et cette main blessée, sont d'une très bonne mécanique théâtrale ; M. Sardou ne ferait pas mieux. L'effet du troisième acte, préparé de loin, est bien ménagé ; il y a peu de coups de théâtre aussi attendus que l'apparition de don Salluste venant faire ramasser son mouchoir par Ruy Blas, à la suite des deux premières scènes, de cette tirade où le laquais s'est révélé comme le maître tout-puissant de l'Espagne, et de ce baiser qu'une reine a posé sur son front, en le traitant d'homme de génie. Le drame était fini, Ruy Blas n'avait plus qu'à tuer don Salluste et qu'à s'empoisonner ensuite ; et c'est alors que se produit ce quatrième acte merveilleux, cet intermède de haute fantaisie, don César reparaissant et se débattant comme un hanneton dans les toiles d'araignée du dénoument. Enfin, le cinquième acte, du moment où l'on a accepté les situations, est d'un intérêt poignant ; cette reine qui apprend qu'elle a aimé un laquais, ce laquais se faisant justicier et tuant don Salluste ; puis, cette reine pleurant sur ce laquais qui s'est empoisonné et auquel elle pardonne jusqu'à le tutoyer et à l'aimer encore : ce sont là, certes, les éléments d'un dénouement peu commun, et on serait mal venu de ne pas rester saisi.

Tel est le procédé romantique, et j'insisterai, parce que l'étude de ce point littéraire me semble curieux. On raconte que l'idée première de *Ruy Blas* a été trouvée par Victor Hugo dans les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Plus tard, madame d'Aulnoy lui a fourni la donnée historique. Ainsi donc, Rousseau, servant à table mademoiselle de Breil et l'aimant d'un amour secret, c'est Ruy Blas à l'état embryonnaire. Voyez dès lors le travail qui s'est fait dans le crâne du poète. Mademoiselle de Breil ne lui

[illegible] fallu une reine, pour donner à l'antithèse l'intensité la plus aiguë possible. D'autre part, Rousseau n'était ni assez bas ni assez haut, et il a inventé Ruy Blas, cette abstraction de la domesticité qui finit par se perdre dans les étoiles. Il est laquais, si l'on veut, puisqu'il sert don Salluste et qu'il a porté un jour la livrée; mais ce mot de laquais n'est qu'une étiquette accrochée dans son dos. En somme, il est allé au collège, il a rimé des vers; c'est un rêveur, dans lequel il y a l'étoffe d'un grand homme. Il le fait bien voir, dès qu'il est premier ministre.

Voyons, de bonne foi, Ruy Blas est-il un laquais? La livrée, dans sa vie, a été l'accident d'une heure. Poète la veille, grand ministre le lendemain, il ne doit point compter son court passage chez don Salluste. Beaucoup d'hommes supérieurs ont eu des moments plus difficiles et sont partis d'aussi bas. Alors, pourquoi faire tant d'embarras, avec ce mot de laquais? pourquoi sangloter? pourquoi s'empoisonner? Etrange inconséquence: il n'a rien d'un laquais et il meurt parce qu'il est un laquais. Nous touchons ici l'abus du mot, la misère des fables inventées; on a dit souvent qu'un premier mensonge exige toute une série de mensonges, et rien n'est plus vrai en littérature; si vous quittez le solide terrain du réel, vous vous trouvez lancé dans l'absurde, vous devez à chaque instant étayer par de nouvelles invraisemblances vos invraisemblances qui croulent. Lorsque Victor Hugo a besoin d'accuser le relief de sa violente antithèse, Ruy Blas n'est qu'un misérable laquais; mais lorsqu'il veut le faire aimer d'une reine, il l'enlève dans l'idéal, et voilà le laquais dont les cheveux flambent comme une queue de comète. Tout cela n'est que du lyrisme, et un lyrisme dont le procédé est même assez grossier.

Imaginez un moment qu'on impose un pareil sujet à un romancier naturaliste. Pour mon compte, je serais consterné, je n'y verrais qu'une ordure. Vous souvient-il de ces histoires de cochers et de marquises qui ont défrayé dernièrement notre chronique scandaleuse? Autant de Ruy Blas dans les réalités de l'existence. Cela ne serait guère propre à étudier et à peindre; au plus pourrait-on donner à une pareille aventure un coin discret dans le tableau d'une société pourrie. Il est vrai qu'un romancier naturaliste aurait la ressource de porter le sujet dans le passé. Mais là encore il trouverait des vérités délicates et peu morales. On a vu des domestiques aimés par des reines; j'entends ici par ce mot « domestiques » des serviteurs titrés, des clients, comme on disait à Rome. Ces domestiques, devenus des favoris, ne s'empoisonnaient pas; les reines faisaient avec eux un ménage ignoble, tandis que les peuples payaient les frais de la couche et de la table. Telle serait la vérité historique. Elle est parfaitement sale.

Quels gens heureux, ces poètes! Ils ont des grâces d'état. L'histoire ne les embarrasse même pas. Quand elle les gêne, ils la transforment. Les domestiques devenaient des favoris, engraissés par des cadeaux de femme; cela leur paraît peu convenable, et ils inventent des laquais sublimes qui meurent pour des reines. Un laquais est moins qu'un domestique, donc le laquais sera plus grand. Et, dans l'ordure de cette situation, les poètes font pousser des lis. Ce sera là le triomphe.

Nous n'aurions pas trouvé ces belles choses, je l'avoue. Ah! que nous sommes petits et malpropres! Un laquais nous aurait peut-être fait penser à l'antichambre et à la cuisine. Faut-il que nous ayons l'idée tournée aux vilenies! Sachez que, lorsqu'on a un laquais pour personnage, on le mène droit chez une reine. Si vous ne comprenez pas, c'est que vous n'avez pas la cervelle ouverte au sublime.

Prenons maintenant ce fantoche de Ruy Blas, et démontons-le. Comme chez tous les héros de Victor Hugo, rien n'égale son génie, si ce n'est sa bêtise. Comment! voilà un gaillard qui se méfie de don Salluste, qui écrit sous sa dictée deux lettres, le jour où sa destinée se décide, et il ne songera plus du tout à ces lettres, il se trouvera sous le coup de la première au troisième acte, avec une surprise pleine d'épouvante, il se laissera assassiner avec la deuxième au cinquième acte, sans avoir prévu ni paré ce suprême coup de poignard! Pour la seconde au moins, son souvenir devrait être éveillé. Il est stupide. C'est don Salluste qui est l'homme fort et supérieur. Voyez-vous Ruy Blas se prendre au sérieux, aimer la reine, commander à l'Espagne, lorsqu'il sait don Salluste dans l'ombre, derrière lui. Un enfant de trois ans aurait plus de défiance. Chaque heure de la vie de Ruy Blas devrait être employée à se demander ce que cet homme veut de lui, pourquoi il l'a affublé d'un grand nom, pourquoi il l'a jeté aux pieds de la reine. Point du tout, Ruy Blas roucoule et fait l'honnête homme. Et quand l'autre reparaît, il s'étonne, il se mord les poings. C'est la situation de *Si j'étais roi*, avec le miraculeux en moins.

Ce n'est pas tout. Voilà Ruy Blas en présence de don Salluste. Il a été idiot, voyons s'il sera énergique. Ah! bien oui, il se conduit en enfant nerveux qui ne sait que pleurer et dire des vers. Le plus simple serait de poignarder don Salluste tout de suite, puisqu'il faudra le poignarder à la fin; mais nous ne sommes qu'au troisième acte, il est nécessaire d'allonger les choses. C'est alors que Ruy Blas, ce ministre tout-puissant, se débat avec des hurlements de désespoir dans une trame puérile qu'un mot, qu'un geste suffirait à rompre. Nous entrons dans la série d'invraisemblances dont j'ai parlé; cette intrigue extravagante les entasse les unes sur les autres, avec une prodigalité stupéfiante. Le plus comique, c'est que Ruy Blas, pour laisser la place libre à don César, s'en va prier dans les églises et battre les rues, au moment où son sort et celui de la reine se décident. Je l'ai dit, c'est un enfant nerveux; les autres agissent, il prie et se promène.

Mais le comble est encore l'empoisonnement de la fin. Pourquoi diable Ruy Blas s'empoisonne-t-il? Il y a là un raffinement extraordinaire que ma vulgarité de sentiments, mes instincts bas et orduriers m'empêchent certainement de comprendre.

Don Salluste vient d'être puni, il expire dans la pièce voisine. Voilà Ruy Blas et la reine libres. Il y a bien don César; mais don César est l'ami de Ruy Blas, et les choses s'arrangeront, surtout avec l'homme qui a déclamé au premier acte deux belles tirades sur le respect qu'on doit

aux femmes. Alors, à quoi bon du poison? Tous les autres dénouements sont logiques et probables, excepté celui-là. Je sais bien que je viens faire ici une singulière mine, avec ma logique et ma probabilité. Les raisons sublimes sont que Ruy Blas est un laquais et qu'un laquais qui a aimé une reine doit s'empoisonner pour terminer tragiquement un drame. Toujours la même farce. Vous aurez beau plaider; vous direz, par exemple, que si la reine refuse un instant de pardonner à Ruy Blas, elle va évidemment l'embrasser tout à l'heure; vous rappellerez qu'elle lui a trouvé du génie au troisième acte; vous direz que, si son amour ne suffisait pas, la raison d'Etat devrait la décider à conserver un grand ministre à l'Espagne; vous établirez enfin que le laquais a complètement disparu chez Ruy Blas, et qu'il faut avoir l'esprit bien mal fait pour lui reprocher encore son jour de livrée, tout cela sera inutile : la formule romantique veut que Ruy Blas s'empoisonne, pour la beauté de l'idée. Il a vécu comme un enfant, il meurt comme un imbécile.

Je ne parle pas de la complication des lettres, les deux lettres dictées par don Salluste et celle que Ruy Blas écrit à la reine, sans compter le billet que don Guritan porte en Allemagne, ni les lettres du duc d'Albe qu'on trouve dans le pourpoint de don César. J'ai déjà dit que M. Sardou ne ferait pas mieux. Je ne parle pas non plus des autres personnages; il suffit d'avoir analysé Ruy Blas; les autres figures ne sont guère qu'une attitude, don Salluste est Satan avec sa haine, don César est la fantaisie poétique qui jette au vent un duché tombé dans des guenilles, la reine est la femme délaissée et ennuyée qui prend un amant. Aucune analyse, d'ailleurs; la tragédie étudiait les passions et déduisait les caractères; le drame romantique fait passer sous les yeux une suite d'images violemment coloriées, où il n'y a que des personnages vus de face ou de profil, dans un état passionnel déterminé. Enfin, je n'insisterai pas sur les situations, que je trouve baroques le plus souvent. Pour moi, entre un drame de Victor Hugo et un drame de Bouchardy, il n'y a absolument qu'une question de forme. Le cri de *Lazare le Pâtre :* « Archers du palais, veillez ! » est identiquement de la même famille que le cri de *Ruy Blas :* « Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais ! »

Pourquoi donc *Ruy Blas* a-t-il pu alors prendre sa place à la Comédie-Française, à côté du *Cid* et d'*Andromaque?* C'est que les vers de Ruy Blas seront l'éternelle gloire de notre poésie lyrique. Ici, la discussion s'arrête, il faut se découvrir et saluer le génie. Vendredi dernier, était-ce l'auteur dramatique que la salle entière acclamait, étaient-ce les situations du drame, l'étude des passions, l'analyse des personnages qu'on applaudissait dans un élan immense d'enthousiasme? Non, mille fois non ! J'ai étudié attentivement cet enthousiasme; il éclatait sur les tirades, sur les vers, toujours sur les vers, et il était d'autant plus violent que l'acteur faisait valoir les vers davantage. Mettez *Ruy Blas* en prose, présentez-le avec sa philosophie absurde, avec sa vérité historique faussée, avec son intrigue enfantine, avec son tralala d'opéra qui vise simplement à l'effet, et vous partirez d'un grand éclat de rire. Les vers sont là qui emportent dans le sublime la malencontreuse carcasse de l'œuvre.

Quelle brusque et prodigieuse fanfare dans la langue, que ces vers de Victor Hugo ! Ils ont éclaté comme un chant de clairon, au milieu des mélopées sourdes et balbutiantes de la vieille école classique. C'était un souffle nouveau, une bouffée de grand air, un resplendissement de soleil. Pour mon compte, je ne puis les entendre sans que toute ma jeunesse me passe sur la face, ainsi qu'une caresse. Je les ai sus par cœur, je les ai jetés jadis aux échos du coin de Provence où j'ai grandi. Ils ont sonné pour moi comme pour bien d'autres l'affranchissement littéraire, le siècle de liberté dans lequel nous entrons. Et ils restent aujourd'hui, ils resteront toujours des bijoux ciselés avec un art exquis. Ce sont des merveilles de facture, dont on ne saurait se lasser d'admirer le travail libre et parfait, la science profonde et ailée. Au détour d'un hémistiche, au coin d'une césure, il y a de soudaines échappées : c'est un paysage qui se déroule, c'est une fière attitude qui s'indique, c'est un amour qui passe, c'est une pensée immortelle qui s'envole. Oui, musique, lumière, couleur, parfum, tout est là. Je parle des chefs-d'œuvre de l'âge mûr du poète, et non des ouvrages séniles qu'il nous donne aujourd'hui. Les vers de Victor Hugo sentent bon, ont des voix de cristal, resplendissent dans de l'or et de la pourpre. Jamais langue humaine n'a eu cette rhétorique vivante et passionnée.

Je voudrais dire ici mon admiration, pour que personne ne puisse se méprendre. Les hardiesses folles, les exagérations d'école jetées à la tête des classiques, demeurent elles-mêmes des cris de jeunesse, charmants de gaieté et de courage. Je ne connais pas de vers plus fins, plus colorés, travaillés avec plus de soin et plus de largeur que les tirades de don César au premier acte et au quatrième. La reine et Ruy Blas sont deux lyres qui se répondent. C'est le lyrisme à la scène, en dehors de tout, de la vérité, du bon sens, le lyrisme qui soulève le public d'un coup d'aile. On est ravi à la terre, on applaudit avec transport.

Tout Victor Hugo est là. Au fond de l'auteur dramatique, du romancier, du critique, il n'y a toujours qu'un poète lyrique. C'est le remueur de mots et de rythmes le plus colossal que je connaisse. Il a été un prodigieux rhétoricien de l'idéal.

III

Certains critiques professent cette opinion qu'il y a des chefs-d'œuvre consacrés par le temps auxquels il est puéril et inutile de toucher. Je crois, au contraire, qu'il est d'un intérêt très vif de remettre, à cinquante ans de distance, les grandes œuvres en question, de les soumettre à un examen attentif, de les juger dans le nouvel air de la postérité, au point de vue des conquêtes historiques accomplies et des méthodes d'analyse créées. Certes, il ne s'agit pas de les nier, ni même de les diminuer; il s'agit simplement de les expliquer, de les classer, en profitant du recul des temps nouveaux.

Voici, par exemple, *Notre-Dame de Paris.* Il

[illegible] dans l'œuvre deux éléments, l'histoire et la fantaisie.

Voyons d'abord l'histoire.

On sait que Victor Hugo s'est toujours piqué d'une grande exactitude historique. Autrefois même, il citait avec complaisance les titres des livres qu'il avait consultés, laissan entendre qu'il épuisait les bibliothèques. Ce serait une curieuse étude à faire que de critiquer l'histoire chez notre grand poète lyrique. J'espère qu'elle tentera un jour quelque jeune érudit, car il y aurait là des révélations bien amusantes. Il est évident que Victor Hugo s'est toujours contenté de données très superficielles. Pour faire croire à la profondeur de son érudition, pour convaincre les gens qu'il a fouillé le fin fond de la science humaine et des annales des peuples, il a d'ailleurs un procédé extrêmement drôle, qui consiste à mettre en avant des particularités stupéfiantes, des noms de personnages que personne n'a jamais entendu prononcer. On se dit : « Diable ! pour qu'il sache cela, il faut qu'il en sache plus long que personne. » Eh ! non, il ne sait souvent que cela, il s'appuie sur des autorités extravagantes, parce que l'érudition romantique est là, dans les petits faits bizarres, et non dans le large courant de l'histoire.

Mais je reviens à la partie historique de *Notre-Dame de Paris*. Aujourd'hui, il n'est plus personne qui ose défendre l'exactitude des faits, des personnages, des desc iptions. Tout cela est de la caricature, de la fantaisie .Presque tous les détails peuvent être contestés. Il y a là un quinzième siècle baroque, poussé au pittoresque quand même, bâti avec des légendes traînant dans des auteurs sans autorité. Le poète néglige les traits réels pour grossir démesurément les petites lignes, ce qui, fatalement, fait grimacer l'ensemble.

Peu importe, d'ailleurs. On peut écarter la prétention historique de Victor Hugo et admirer le roman. J'aborde ici le second élément, l'imagination. Il y aurait beaucoup à dire ; mais je dois me restreindre, je m'en tiendrai à des idées générales.

Il est hors de doute que *Notre-Dame de Paris* s'est produite en France comme un écho des romans de Walter Scott en Angleterre. La méthode de composition est la même. Victor Hugo, qui s'incline devant Shakespeare, ne prononce jamais le nom de Walter Scott ; et il y a là un indice précieux. Walter Scott, en effet, est le romancier qui a embourgeoisé Shakespeare. Cela paraîtrait bien dur, si je traitais Victor Hugo de bourgeois. Mais, en vérité, son tempérament équilibré de latin a endigué dans des moules trop corrects, trop balancés, le rude génie saxon. On verra ces choses plus tard, on [illegible] que le romantisme de Victor Hugo a, en somme, péché par les symétries de la rhétorique, par l'embourgeoisement des imaginations déréglées des races du Nord. Victor Hugo est un latin qui, malgré lui, a mis de l'ordre, de l'harmonie, dans le débordement du barbare Shakespeare. *Notre-Dame de Paris* est un roman bourgeois au même titre qu'*Ivanhoé* et que *Quentin Durward*.

Au fond, voyez donc quelle pauvre histoire. Cette Esméralda que des bohémiens ont volée à sa mère ; cette Sachette, qui pendant quinze ans appelle sa fille et pleure sur un soulier, sans être complètement folle ; cette mère qui retrouve cette fille, juste au moment où le bourreau la lui arrache : n'est-ce pas un conte à dormir debout, une invention comme Bouchardy en trouvait, un arrangement puéril et grossier de la vérité ? Bourgeois ! bourgeois ! bourgeois !

Et le reste, quel abus du symbole ! Il n'y a plus une créature libre, naïve, allant son bonhomme de chemin. Tous les personnages sont rognés pour entrer dans un moule, tous gardent une attitude hiératique. Claude Frollo, c'est la concupiscence menant au crime ; Phœbus, c'est le bellâtre, le soudard se laissant aimer ; Gringoire, c'est la fantaisie littéraire. J'ai gardé Quasimodo, parce que celui-là est la quintessence des idées du poète. Je me plais à voir dans Quasimodo le romantisme lui-même, l'introduction du monst e ayant le cœur d'un ange, une violente antithèse entre le corps et l'âme, l'allégorie même du grotesque uni au sublime. Et tout cela st fait à froid ; pas une bavure, pas une émotion de la main, pas un de ces « emballements », comme il y en a dans les toiles d'Eugène Delacroix. On sent que le romancier est resté parfaitement maître de lui, qu'il a combiné son grotesque et son sublime dans les doses voulues, que ses envolements sont réglés, qu'il est res é pondéré, symétrique, classique dans l'ordonnance générale de son œuvre. Ce n'est pas Shakespeare, c'est Walter Scott. Bourgeois ! bourgeois ! bourgeois !

Nous ne sommes donc ici que dans un marivaudage du symbole, et non dans une peinture de la vérité. D'abord, une pensée fataliste domine l'œuvre, ce qui ne se comprend pas très bien, si l'on songe que le romantisme est d'essence spiritualiste et chrétienne. Ensuite, nous entrons dans une série de tableaux symboliques : la beauté aimant la beauté qui la dédaigne ; la beauté aimée par la laideur et ne comprenant pas que la plus grande somme d'amour est là ; la beauté déterminant une crise de passion dans la foi, ce qui amène le drame final, une catastrophe où tout le monde meurt. Certes, ces éléments existent dans la nature, je dirai même qu'il n'y a là que des vérités banales qui courent les rues. Mais quelle charpente étonnante pour réunir côte à côte tant de choses ! Dès lors, l'ensemble devient faux, tiraillé, arrangé, forcé. L'auteur est sans cesse présent, montrant ses doigts qui font aller les marionnettes. C'est de la nature corrigée et taillée, déviée de sa poussée naturelle. Qu'on taille les buis d'un jardin en boules classiques, ou qu'on leur donne à coups de ciseaux savants un échevèlement romantique, le résultat est le même : on mutile le jardin, on obtient une nature menteuse. Un bout d'étude sincère sur l'homme, une aventure vraie contée simplement, en dit plus que tout le fatras allégorique de *Notre-Dame de Paris*.

Avez-vous fait une observation ? Le roman, qui a la prétention de restituer Notre-Dame au quinzième siècle, ne se passe absolument que dans les gargouilles de l'église. Pas une cérémonie intérieure, aucune scène dans la nef, dans les chapelles, dans la sacristie. Tout a lieu là-haut, sur les galeries, dans l'escalier des tours, dans les gargouilles. Est-ce que ces gargouilles-là ne sont pas typiques ? [illegible] long sur le

romantisme. C'est pour la gargouillle assurément que l'œuvre a été faite, puisque l'âme de l'église, le chœur avec ses cierges, ses cantiques, son peuple de prêtres, est absent. N'est-ce pas une preuve nouvelle que le romantisme était dans le décor extérieur? Nous avons les gargouilles, nous avons les cloches, nous avons les tours : mais c'est à peine si nous traversons par moments l'église, et nous ne connaissons pas le clergé qui la dessert ni la foule qui s'y agenouille.

Notre-Dame de Paris n'en reste pas moins une œuvre d'art très puissante, un véritable poème en prose d'une grande intensité d'effet, et dont, par là-même, les personnages s'imposent au souvenir.

Maintenant, que dire du drame tiré du roman? On m'a raconté des choses folles sur la première version, due à M. Paul Foucher. Je n'ai pas lu la pièce. Il paraît que la Esméralda y était sauvée au dénouement par Phœbus, lequel se trouvait être le propre frère de Trouillefou, le chef des truands, qui lançait ses hommes contre le bourreau. Ajoutez que les deux frères se reconnaissaient à une étoile, je crois, que tous les deux portaient sur la peau, quelque part. L'étoile de Trouillefou, ajoutée au soulier de la Sachette, devait être d'un bon effet. On comprend que Victor Hugo ait voulu qu'on remaniât ce dénouement, qu'il avait pourtant autorisé en 1850.

La nouvelle version est certainement plus raisonnable, car on a rétabli le dénouement du livre. D'autre part, on a fait subir à la pièce une toilette générale, remplaçant la prose de Paul Foucher par le texte même de Victor Hugo. Mais, en vérité, le drame n'y a pas gagné beaucoup en intérêt, car il consiste toujours en une série de tableaux rapides, une quinzaine, qui défilent, sans qu'on ait le temps de bien comprendre et de s'intéresser à quelqu'un. J'ai remarqué que ce qui nuisait surtout à la pièce, c'était la partie pittoresque, le spectacle. On reste glacé aujourd'hui devant ces guenilles du moyen âge. Les truands sont des chienlits mélancoliques. La fameuse cour des Miracles donne envie de pleurer, tant c'est usé, faux et bête. J'en dirai autant des archers, du bourreau, des moines qui chantent en tenant des cierges. La science a marché, et ce moyen âge d'invention romantique nous fait sourire.

Aussi la salle ne s'est-elle un peu échauffée qu'au nœud du drame lui-même : à la tentative de viol, faite par Claude Frollo sur la Esméralda, et empêchée par Quasimodo ; puis à l'épisode de la Sachette retrouvant sa fille et la défendant contre Tristan l'Hermite. Le reste de la pièce est vraiment indigne du roman et cause dans le public un malaise mêlé d'ennui.

Je ne puis entrer dans les détails. J'ai pourtant fait des remarques curieuses. Ainsi les dialogues du roman, porté sur les planches, prennent parfois une allure bien étonnante. Je citerai surtout la scène à prétentions comiques, qui a lieu entre Claude Frollo et son jeune frère l'écolier, quand celui-ci vient lui emprunter de l'argent. Le public est resté d'un froid de glace, très étonné de ce singulier comique. Au contraire, les tirades de la Sachette, baisant le petit soulier, ont porté énormément, grâce à madame Marie Laurent. Quel monologue extraordinaire que celui de cette femme murée dans sa cellule, et criant : « Je suis une lionne, je veux qu'on me rende mes lionceaux ! » Est-elle bien sûre d'être une lionne, cette pauvre femme qui hurle trop fort pour son affaiblissement et sa misère? Elle ne devrait avoir que la stupeur imbécile d'un long chagrin, et elle bavarde comme si elle était sous le coup immédiat du vol de sa fille.

Mais le tableau le plus étrange est celui de l'attaque des tours. Il y avait là une impossibilité matérielle. On ne pouvait montrer la foule des assaillants en bas et Quasimodo en haut. Alors, on a montré Quasimodo en haut, sur la galerie. La foule pousse des rumeurs dans les dessous du théâtre. Rien de plus comique que cet homme jetant des pierres et des poutres à des ennemis qu'on ne voit pas. Sans le respect dû à Victor Hugo, on aurait ri de bon cœur. Vous imaginez-vous cette bataille, où un seul combattant est en scène, monologuant pendant tout le tableau. Ajoutez que les deux ruisseaux de plomb fondu qu'il doit faire couler à un moment donné, sont des plus mal imités, et qu'on se questionnait de voisin à voisin pour comprendre.

Je n'aime guère non plus le truc de la fin, Quasimodo poursuivant Claude Frollo dans l'escalier d'une des tours, en deux fois, grâce à deux toiles de fond qui descendent sous la scène. Le temps qu'il faut pour que le décor disparaisse coupe l'émotion du spectateur. Cela n'est ni assez rapide ni assez compréhensible. Aussi toute la fin a-t-elle plus surpris que frappé. Il est également trop visible qu'un clown se substitue à Claude Frollo pour se pendre à la gargouille et tomber ensuite. Ce clown est là comme chez lui. Il se balance un instant, de l'air tranquille d'un gymnaste à son trapèze, et exécute enfin sa cabriole, proprement, selon les règles de l'art. L'illusion est absolument impossible. Ajoutons qu'on ne voit qu'un bout de la tour, et que par conséquent on n'a pas la sensation de la hauteur. Pour les chutes au théâtre, on n'a pu jusqu'ici utiliser les clowns d'une façon heureuse, justement parce qu'un homme qui tombe n'est pas un clown qui saute. En outre, pour que l'émotion fût grande ici, il faudrait que Claude Frollo, pendu à la gargouille, parlât, se désespérât, suppliât Quasimodo implacable, en un mot que le drame continuât et que la chute fût lente comme dans le roman. Avec un clown, ces jeux de scène sont impossibles.

La représentation de *Notre-Dame de Paris* m'a, en somme, confirmé dans mon opinion que le théâtre de Bouchardy vaut le théâtre de Victor Hugo. Il n'y a qu'une différence de style. Quand le poète écrit lui-même *Ruy Blas*, il rime un chef-d'œuvre de poésie lyrique. Quand il laisse coudre de sa prose dans *Notre-Dame de Paris*, il obtient un mélodrame des plus médiocres.

IV

J'ai eu la curiosité de relire la fameuse préface dont Victor Hugo a fait précéder son *Cromwell*, en 1827. On sait que cette préface est regardée comme le manifeste, j'allais dire comme

[illegible]. C'est là un de ces morceaux célèbres dont tout le monde parle, pour les avoir lus il y a quinze à vingt ans, et que bien peu de personnes ont l'idée de parcourir à nouveau, dans l'air actuel, avec les façons de voir de la seconde moitié du siècle. Rien d'intéressant, selon moi, comme ces études rétrospectives. Je vais me permettre de discuter le romantisme à ses sources, en m'appuyant sur le document le plus solide, sur la Bible laissée par le chef d'école lui-même.

Dans sa préface, Victor Hugo dit avec raison que chaque société a son art particulier, et il distingue trois grands mouvements littéraires : les temps primitifs qui ont produit la *Genèse;* les temps antiques, qui ont produit Homère et Eschyle; enfin, ce qu'il appelle les temps modernes, le christianisme, ou plutôt le spiritualisme, qui a produit Shakespeare. C'est ce qu'il résume plus loin, en disant : « La poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. »

Laissons pour l'instant les temps primitifs et les temps antiques. Voyons ce que Victor Hugo entend par les temps modernes. Il les fait partir du Christ. Je cite : « Une religion spiritualiste supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au cœur de la société antique, la tue, et, dans ce cadavre d'une civilisation décrépite, dépose le germe de la civilisation moderne. Cette religion est complète, parce qu'elle est vraie; entre son dogme et son culte, elle scelle profondément la morale. Et d'abord, pour premières vérités, elle enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre : l'une passagère, l'autre immortelle; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double, comme sa destinée; qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps. » N'avais-je pas raison, lorsque j'ai écrit que toute évolution littéraire était basée sur une croyance religieuse ou philosophique? Faites bien attention, voilà le romantisme qui va être la floraison poétique du spiritualisme. Retenez cette dualité, cette âme et ce corps : le système entier de Victor Hugo va poser là-dessus.

En effet, pour lui, le romantisme, qui est représenté par le drame, consiste uniquement dans l'apport d'un nouvel élément, le grotesque. Je cite : « Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus large et plus haut. Elle sentira que tout, dans la création, n'est pas humainement beau; que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime... Ainsi, voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie. » Et plus loin, il dit encore : « Dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, le grotesque jouera le rôle de la bête humaine. » Ainsi donc, voici qui est nettement posé : le romantisme est la littérature née du christianisme, et cette littérature, qui s'incarne particulièrement dans le drame, est faite de deux éléments; le sublime représentant l'âme, et le grotesque représentant le corps.

J'insiste et je cite encore, car je ne veux rien inventer. Voici l'enthousiasme de Victor Hugo pour le grotesque : « Dans la pensée des modernes, le grotesque a un rôle immense. Il est partout : d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tous vivants dans les traditions populaires du moyen âge. » Je m'arrête; le poète continue pendant deux pages. Il dit plus loin, pour prouver la nécessité du grotesque à côté du sublime : « La salamandre fait ressortir l'ondine, le grotesque embellit le sylphe. »

Et maintenant, sans aller plus loin, tâchons de voir un peu clair dans tout cela. C'est terriblement confus. Les contradictions abondent, les classifications et les démonstrations sont celles d'un poète qui se satisfait avec des phrases et des mots heureux. D'abord, je ne comprends pas bien l'histoire littéraire de l'humanité divisée en trois tranches. Victor Hugo nous dit que le spiritualisme est la marque de la littérature moderne; mais la *Genèse*, qu'il donne comme le produit des temps primitifs, est un poème spiritualiste. Puis, quelle étrange idée d'arrêter les temps modernes au moyen âge et de ne pas même dire un mot de la Renaissance? Il ne va pas plus loin que les salamandres et les gnomes; il reste dans le seizième siècle; quand il touche au dix-huitième siècle, en passant, c'est pour avancer cette opinion « que les plus hauts génies n'ont pu être en contact avec cette époque sans devenir petits, du moins par un côté ». Et il ne trouve rien autre chose à dire de ce siècle de labeur colossal d'où nous sortons ! Dès lors, son histoire des évolutions littéraires dans l'humanité est incomplète. Il s'arrête, je le répète, à l'art du moyen âge; il ne montre pas le réveil du sentiment païen, après les flamboiements gothiques; il passe sous silence le grand mouvement analytique et expérimental du dix-huitième siècle. En somme, ce qu'il appelle les temps modernes sont tout justement le contraire des temps modernes.

Mais examinons le fameux grotesque, qui est la marque de ce qu'il nomme la littérature moderne. Il est inadmissible que ce soit le christianisme, le spiritualisme qui ait introduit le grotesque dans l'art. Les documents sont là pour prouver le contraire. Lui-même doit le déclarer : « Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens. » Et il ajoute : « Mais l'on sent ici que cette partie de l'art est encore dans l'enfance... Le grotesque antique est timide, et cherche toujours à se cacher. » On voit que les documents le gênent. C'est absolument comme pour le lyrisme. Il a dit carrément : « Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. » Puis, il s'aperçoit que son romantisme, sa pré

tendue littérature des temps modernes, est beaucoup plus lyrique que dramatique. Cela le dérange. Alors, il écrit tranquillement : « Notre époque dramatique, avant tout, est éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus d'un rapport entre le commencement et la fin; le coucher du soleil a quelques traits de son lever; le vieillard redevient un enfant. Mais cette dernière enfance ne ressemble pas à la première; elle est aussi triste que l'autre est joyeuse. » Tout cela fait sourire; c'est du galimatias poétique. Une classification est une classification, ou elle n'en est pas une. Oui ou non, les temps primitifs sont-ils lyriques, et les temps modernes dramatiques; ou bien sont-ils les deux à la fois?

Je reviens au grotesque. Je trouve ce mot absolument malheureux. Il est petit, incomplet et faux. Dire que le grotesque c'est le corps, et que le sublime c'est l'âme; prétendre que le christianisme a fait œuvre de vérité, en dédoublant ainsi les éléments de l'art : ce sont là des imaginations de poète lyrique et non de critique sérieux. Certes, je suis avec Victor Hugo, lorsqu'il réclame la peinture de l'homme tout entier; j'ajouterais, moi, de l'homme tel qu'il est, replacé dans son milieu. Mais diviser le sujet; avoir un monstre d'un côté, et un ange de l'autre; battre des ailes dans le ciel, et rêver encore en s'enfonçant dans la terre : rien n'est plus antiscientifique, rien ne conduit davantage à toutes les erreurs, sous prétexte d'aller à la vérité. Et nous le voyons bien aujourd'hui, puisque les œuvres romantiques sont là. Etudiez-les, voyez où cette fameuse théorie de l'âme et du corps, du sublime et du grotesque, a conduit le plus grand de nos poètes lyriques. Certes, il a été un rhétoricien merveilleux. Mais quelle vérité a-t-il apportée, en dehors de ses flamboyantes antithèses, de ses coups d'ailes dans l'extase et dans le cauchemar? Toujours un jeu de bascule sur les mots, jamais une stabilité dans le vrai.

Le plus étonnant, c'est que Victor Hugo, au début de sa préface, s'intitule « un solitaire apprenti de nature et de vérité ». Le spiritualisme, dans ce cas, a joué un mauvais tour à cet apprenti, en lui faisant chercher la nature et la vérité hors de l'observation et de l'expérience. Au lieu de partir de ce point que l'homme était fait d'une âme et d'un corps, et que par conséquent on pouvait se permettre avec lui toutes les farces sublimes ou grotesques, en les mettant sur le compte de son corps et de son âme, il aurait dû partir des simples faits observés, du connu, du document, s'il avait voulu justifier la prétention d'être un apprenti de nature et de vérité. En réalité, il n'a été qu'un visionnaire, qu'un poète mettant ses imaginations à la place des faits; et cela était fatal, du moment, je le répète, où il partait d'un dogme spiritualiste, au lieu de partir de l'enquête positiviste.

Certes, j'entends bien ce que Victor Hugo veut dire avec son grotesque. Il avait à lutter contre la tragédie, qui n'admettait que le sublime. Lui, voulait le drame, c'est-à-dire l'introduction de l'élément comique dans la tragédie. De là son manifeste en faveur du grotesque. Il était excellent, je l'ai dit, de réclamer la peinture de l'homme tout entier, avec ses larmes et ses rires, avec ses faiblesses et ses grandeurs. Seulement, maintenant que la liberté littéraire est conquise, nous trouvons qu'on se battait pour peu de chose, en 1830. Comment ! cela n'allait pas de soi ! on ne pouvait pas peindre l'homme tout entier ! Aujourd'hui, notre effort n'est plus là; nous sommes les maîtres de camper nos personnages dans les mille attitudes qu'il nous plaît, tour à tour superbes et bouffonnes. Mais notre gros souci est que ces attitudes soient vraies, logiquement déduites les unes des autres. En un mot, nous ne procédons pas comme les romantiques, qui, pour être vrais, croyaient devoir embellir le sylphe par le gnome, entasser les bouffonneries sur les sublimités; nous prenons l'homme tel qu'il est, nous l'analysons et nous disons ce que nous rencontrons; nous notons au passage les produits qu'on a nommés vices et vertus.

Pour me résumer, Victor Hugo a eu l'intuition du vaste mouvement naturaliste. Il sentait parfaitement que la littérature classique, l'abstraction de l'homme pris en dehors de la nature, comme un mannequin philosophique et comme un sujet de rhétorique, avait fait son temps. Il éprouvait le besoin de replacer l'homme dans la nature et de le peindre tel qu'il était, par l'observation et par l'analyse. C'était en somme la voie scientifique ou naturaliste, que le dix-huitième siècle avait ouverte. Seulement, Victor Hugo apportait un tempérament de poète lyrique, et non un tempérament d'observateur, de savant. Aussi, du premier coup, a-t-il rétréci le champ. Il n'a établi la lutte qu'entre deux formes littéraires, le drame et la tragédie, au lieu de l'établir entre deux méthodes, la méthode dogmatique et la méthode scientifique. Ensuite, chose plus grave, il a fait dévier le mouvement en substituant aux règles scolastiques une interprétation fantaisiste des vérités de la nature et de l'homme; le point de vue se modifiait, mais l'erreur se trouvait quand même au bout. Le génie lyrique de Victor Hugo, s'il nous a donné des chefs-d'œuvre de langue, aura été un véritable arrêt dans le mouvement scientifique ou naturaliste du siècle.

Pour moi, la préface de *Cromwell* est donc un piétinement sur place. Il y a là des vérités entrevues, mais aussitôt gâtées par des classifications de pur caprice et des interprétations de poète qui cherche à appuyer sa poétique. Caractériser notre littérature moderne, en y étudiant simplement le rôle du grotesque, que le christianisme aurait apporté, est un point de vue dont on se moque aujourd'hui, tellement il est étroit. Eh quoi ! notre méthode d'analyse, nos besoins de vérité, notre patiente étude des documents humains, tout cela devrait se réduire à mettre en jeu le grotesque? Je le veux bien; mais il faut alors que Victor Hugo dise que, par le grotesque il entend la vie elle-même, la vie avec ses forces et ses produits. Chaque mot a un sens qu'il est imprudent de changer. Qu'on relise la préface de *Cromwell*, on y verra ainsi une jonglerie de mots extraordinaires, des aperçus brillants de sophiste, des arrangements de faits que d'autres faits dérangent, une théorie de critique où le spiritualisme gambade sur la corde raide de la fantaisie lyrique. Au demeurant, aucune base solide, et pas de méthode. Victor Hugo, tout en voulant aller à l'homme et à la nature, passe à côté d'eux, par une lésion de ses yeux de visionnaire.

V

[illegible] dans la fameuse préface [illegible] Victor Hugo, qui [illegible] la vérité au théâtre. Il s'agit de [illegible] par la préface. Tout est là. J'ai déjà insisté sur sa théorie du dualisme dans l'homme, l'âme et le corps, d'où il fait découler [illegible]. Mais je ne saurais trop insister pour rendre la question claire. Qu'on lise attentivement ceci :

« Du jour où le christianisme a dit à l'homme : « Tu es double, tu es composé de deux êtres, « l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, « l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, « les besoins et les passions, l'autre emporté sur « les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie ; « celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, « sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, « sa patrie », de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose, en effet, que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe? La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison oute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. »

Remarquons, en passant, que Victor Hugo base ici toute la poésie sur une figure de rhétorique, l'antithèse. On sait quel parti énorme il a tiré de cette figure. Le tempérament poétique qu'il apportait est là tout entier ; il a été uniquement l'homme de la nuit et du jour, du noir et du blanc, érigés en système, poussés à l'aigu.

Mais j'arrive à la définition du réel. « Le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque. » Voilà une affirmation singulière. Pour l'accepter, il faut d'abord être spiritualiste. Si l'on n'admet pas la dualité de l'âme et du corps, si l'on ne consent pas à regarder le grotesque comme l'expression du corps et le sublime comme l'expression de l'âme, la définition de Victor Hugo devient une pure fantaisie de poète, interprétant la nature à son gré. Voyez comme il s'en tire avec des mots, en appelant la terre notre mère, et le ciel, notre patrie. Cette patrie fait sourire, car elle n'arrive là que comme une fin de strophe.

Non, mille fois non, le réel n'est pas fait de deux éléments ainsi tranchés. Si vous partez d'un dogme, si vous admettez formellement que le réel est fait de ceci et de cela, avant que l'observation, l'analyse, l'expérience vous aient donné le droit de le dire, toutes vos prétendues vérités qui vont suivre reposeront sur l'inconnu, sur l'erreur, et n'auront par là même aucune solidité. Vous ne savez pas si l'homme a un corps et une âme, vous établissez dès lors une hypothèse de rêveur, en disant que le grotesque, c'est le corps, et que le sublime, c'est l'âme. Votre réel, [illegible] met en doute, fait de deux éléments de pur caprice que vous divisez vous-même et que vous heurtez par un besoin de rhétoricien, n'est donc qu'un réel de fabrication humaine, qu'une nature de convention et d'imagination. Et nous le verrons, quand j'en viendrai à l'étude du réel dans les œuvres de Victor Hugo : à Quasimodo, par exemple, qui est le grotesque, c'est-à-dire le corps ; à Esméralda, qui est le sublime, c'est-à-dire l'âme. Dire que ces figures sont réelles, soit séparément, soit complétées l'une par l'autre, cela fait hausser les épaules. Elles sont symboliques, si l'on veut, elles incarnent des rêves, elles ressemblent à ces fantaisies mystiques que les artistes du moyen âge sculptaient dans un coin de chapelle. Mais réelles, construites avec des documents vrais, ayant la vie logique de leurs organes tels que les donnent l'analyse et l'expérience, jamais, jamais !

Notre réel à nous, la nature telle que la science nous l'a fait connaître, n'est point ainsi coupée en deux tranches, l'une blanche, l'autre noire. Elle est la création entière, elle est la vie, et toute notre besogne est de la chercher à ses sources, de la saisir dans sa vérité, de la peindre dans ses détails. Nous ne disons point qu'il y a une âme et un corps ; nous disons qu'il y a des êtres vivants, et nous les regardons agir ; nous tâchons d'expliquer leurs actes, sous l'influence du milieu et des circonstances. En un mot, nous ne partons pas d'un dogme, nous sommes des naturalistes qui ramassons simplement des insectes, qui collectionnons des faits, qui arrivons peu à peu à classer beaucoup de documents. Ensuite, on pourra philosopher sur l'âme et sur le corps, si l'on veut. Nous autres, nous aurons fourni la réalité, entendez-vous, la réalité ! c'est-à-dire ce qui est, en dehors des actes de foi religieux, en dehors des systèmes philosophiques et des rêveries lyriques.

D'ailleurs, pour Victor Hugo, tout se résume dans l'emploi pittoresque des prétendus éléments du réel. Pour lui, le grotesque n'est pas, au fond, un document humain qu'il donne par un besoin de vérité ; il n'est jamais qu'une opposition heureuse d'un bel effet artistique. « Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet. Parfois enfin, il peut sans discordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme. »

Un passage de la préface plus caractéristique encore est celui où Victor Hugo étudie le milieu, le décor. On sait quel rôle joue le milieu, dans notre roman naturaliste ; c'est le milieu qui détermine le personnage, la nature qui complète et explique l'homme ; aussi nos descriptions n'ont plus un rôle purement pittoresque, elles sont là pour donner le drame entier, les personnages avec l'entourage qui agit sur eux. Eh bien ! Victor Hugo ne voit ici encore que le pittoresque, le décor qui encadre et qui n'agit pas. « Le poète, dit-il, oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart? poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures? brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché? dépêcher le duc de Guise autre part que dans ce château de Blois, où son [illegible]

laurez [illegible] Charles Ier et Louis XVI ailleurs que dans [illegible] sinistres d'où l'on peut voir Whitehall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais. Toute l'antithèse du décor romantique est dans ce dernier exemple. Rien ne montre mieux comment les romantiques, qui entrevoyaient les vérités, les gâtaient aussitôt par des applications de rêveurs spiritualistes. Voilà la grande question du milieu posée ; seulement, Victor Hugo, au lieu de pousser jusqu'à Darwin, s'arrête à la vision de l'histoire ressuscitée dans des décors pittoresques de mélodrame.

Du reste, le poète, après avoir réclamé le réel que vous savez, s'élève contre le commun. « Le commun, dit-il, est le défaut des poètes à courte vue et à courte haleine. Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doivent avoir un accent. » Retenez bien cette dernière phrase. Elle a l'air sage et innocente. Eh bien ! elle contient en germe toutes les erreurs du romantisme, la maladie du panache qui, en cinquante ans, a tué le mouvement de 1830. Oui, tout le mal est venu de là. Ils ont voulu donner un accent au commun, entendez à la vérité, qui ne leur semblait pas de tournure assez fière ; et vous le connaissez, ce terrible accent, qui a changé les personnages en caricatures, qui les a promenés le poing à la hanche, la plume au vent, tenant des discours de fous lyriques. Certes, il faut à la scène tout un travail de réduction ; mais rien ne saurait excuser les culbutes, les détraquements, le coup de pouce donné aux choses pour qu'elles se campent dans une attitude, au lieu de garder leur saveur, leur naïveté. Vraiment, je ne puis m'empêcher de sourire, lorsque j'entends Victor Hugo s'écrier : « La nature donc ! la nature et la vérité ! » Eh ! bon Dieu ! il a horreur de la nature, du commun ; dès qu'il la prend entre ses doigts puissants, il se hâte de la déformer pour lui donner ce qu'il appelle de l'accent, et quel accent ! Ses personnages ne sont plus que des monstres et des anges. Quand il parle d'un crapaud, il lui met une auréole de soleil. Voilà qui n'est pas commun.

Ce que j'applaudis bien volontiers, dans la préface de *Cromwell*, ce sont certains passages qui m'ont beaucoup frappé. Ainsi Victor Hugo écrit : « Il n'y a ni règles ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui plane sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet. » Ces paroles sont excellentes. Voici encore une constatation que j'ai faite souvent moi-même : « Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui... Le jour où les langues se fixent, c'est qu'elles meurent. Voilà pourquoi le français de certaine école contemporaine est une langue morte. » Il est vrai que Victor Hugo parlait de la langue classique, et que je parle, moi, de la langue romantique, trop chargée de paillons et de plumets. Une langue ne se fixe pas, l'esprit humain est toujours en marche.

Enfin, il y a, à la fin de la préface, d'excellentes considérations sur la critique. Il dit : « Nous touchons donc au moment de voir la critique nouvelle prévaloir, assise, elle aussi, sur une base large, solide et profonde. » Et il ajoute plus loin, en démontrant la nécessité d'accepter un écrivain tout entier : « Telle tache peut n'être que la conséquence indivisible de telle beauté ! Cette touche heurtée, qui me choque de près, complète l'effet et donne la saillie à l'ensemble. Effacez l'une, vous effacerez l'autre. » Je ne trouve, dans ces dernières pages, qu'une phrase qui me révolte. Victor Hugo écrit : « La queue du dix-huitième siècle traîne encore dans le dix-neuvième. » Heureusement. C'est cette queue qui s'est épanouie et qui a élargi notre siècle.

Mais il est temps de conclure. Je me bornerai à mettre le romantisme en face du naturalisme.

Voilà donc qui est bien nettement posé. Le romantisme est une littérature née du christianisme, basée sur la dualité de l'homme, l'âme et le corps. Elle emploie deux éléments, le grotesque qui est le corps et le sublime qui est l'âme. On reste d'abord surpris qu'elle ait attendu le dix-neuvième siècle pour s'affirmer dans le mouvement lyrique de 1830. Il semble qu'elle aurait dû uniquement se produire en plein moyen âge, avant la Renaissance, surtout avant le dix-huitième siècle. Chez Victor Hugo, malgré toutes les explications qu'il s'efforce de donner, le romantisme apparaît comme une résurrection du moyen âge, comme un retour au sentiment chrétien, s'opérant surtout à titre de protestation contre la littérature classique agonisante. Il fallait achever la tragédie, et les poètes inventaient ce drame spiritualiste, fait d'une âme et d'un corps. On trouverait dans l'histoire l'explication de cette déviation singulière de la littérature, à la suite d'un siècle d'enquête philosophique, au seuil de notre siècle de science.

Tel est donc le romantisme, la littérature née du christianisme. En face de lui, à cette heure, se dresse le naturalisme, qui est la littérature née du positivisme. Il continue la tradition du dix-huitième siècle, il se base sur les conquêtes de la science moderne et sur les théories philosophiques de l'évolution. Ce n'est pas un mort qu'on galvanise, qu'on emprunte au passé pour en faire une arme de guerre. Il marche avec l'époque, il est la conséquence du vaste labeur contemporain. Au lieu de partir d'un dogme, d'une dualité à laquelle on doit croire par un acte de foi, il part de l'étude de la nature, de l'observation et de l'expérience, il n'admet que les faits prouvés et que les lois résultant du rapport des faits. L'idéal, pour lui, n'est plus que l'inconnu qu'il a charge de poursuivre et de restreindre.

Maintenant, que l'on compare. Mettez en regard la misère d'une école de poètes lyriques qui, pour faire de la vérité, imaginent simplement d'embellir les sylphes par les gnomes. L'exposé des faits suffit pour montrer le romantisme se noyant et s'élargissant dans le naturalisme. Ceci fatalement a tué cela.

VI

Mercredi a eu lieu une solennité touchante et superbe. On célébrait à la Comédie-Française le

cinquantième anniversaire de la première représentation d'*Hernani*. Après le cinquième acte du drame, madame Sarah Bernhardt a dit une pièce de vers de M. François Coppée, et l'on a couronné le buste du poète.

Il n'aura manqué aucune gloire à Victor Hugo. On le fête aujourd'hui, de son vivant, comme on fête Corneille et Molière. Sa longue vie, comblée d'honneurs, restera la plus belle vie d'écrivain que l'on connaisse. Ailleurs, je l'ai déjà montré toujours debout sur les ruines de sa génération, ayant enterré tous ses adversaires, jusqu'à un Napoléon, devenu prophète et dieu. Et maintenant on n'attend pas sa mort pour lui poser au front la couronne de lauriers. Je ne crois pas que jamais homme ait pu se croire plus grand.

Ce qui me frappe surtout, dans la solennité de mercredi, c'est l'attitude du public à un demi-siècle de distance. J'avais l'idée de faire un travail bien piquant : j'aurais cherché, dans les journaux de 1830, toutes les injures adressées au poète et à son œuvre, puis j'aurais mis en regard toutes les adorations de 1880, les phrases d'exaltation dévote et d'enthousiasme lyrique. J'avoue que j'ai reculé devant le travail, ayant d'autres besognes; mais j'indique la matière aux curieux, certain qu'il y aurait là un parallèle fort instructif.

On ne s'imagine pas aujourd'hui avec quelle violence et quel dégoût étaient accueillies les audaces romantiques de Victor Hugo. La jeunesse peu à peu venait à lui, mais la classe lettrée et les femmes surtout, sans parler de la bourgeoisie pudibonde, s'effaraient et se fâchaient. On cite de nombreuses anecdotes. Victor Hugo, dans sa préface de la deuxième édition de *Han d'Islande*, se défend lui-même, sur un ton d'ironie, de n'avoir jamais déjeuné d'un petit enfant et dîné d'une jeune fille. La presse et le public criaient à l'immoralité, on parlait, comme aujourd'hui, du marquis de Sade, des alcôves ouvertes, des imaginations salies par de honteux tableaux. C'était dégoûtant, c'était monstrueux. Le poète était présenté comme un Antéchrist littéraire, qui apportait dans les lettres françaises l'abomination de la désolation.

Qu'on lise les anciens journaux, qu'on interroge les derniers survivants. Les injures pleuvaient, quelques jeunes et rares défenseurs, dans les premiers temps, étaient écrasés par les adversaires du poète, qui tenaient les hautes positions de la critique. La résistance furieuse des classiques était menée au nom du beau, du respect de la langue outragée, de la dignité même de la nation. Victor Hugo triomphant, c'était le laid et le sale qui allait tout envahir et jeter les lettres au ruisseau. On traitait couramment les romantiques de gens malpropres, d'hommes ivres, de scélérats; les plus tolérants se contentaient de les regarder comme des fous furieux. Et la lutte dura des années, et longtemps après des bonnes femmes se signaient encore devant certains livres.

Tel a été le passé, voyez le présent. Dans cette même salle où *Hernani* a été accueilli par des bordées de sifflets, et où il n'a vécu d'abord que quelques soirées, au milieu du scandale, un public nouveau est assis qui acclame le drame, qui pleure en regardant couronner le buste du poète. On a oublié les colères et les injures; on ne songe plus à la laideur, à l'immoralité, à la monstruosité; tout est beau, tout est bien, la discussion même paraîtrait un manque de tact, il faut s'agenouiller. Pendant deux jours, j'ai lu dans les journaux des actes de foi et d'amour. Les passions politiques se taisent, l'acclamation est universelle, la France entière salue le triomphe d'un de ses glorieux enfants.

Eh bien ! voilà qui est bon ! Ces démentis que la foule se donne me réjouissent. Quel beau soufflet sur la face du public et de la critique ! On n'avoue pas plus naïvement qu'on est bête. On a sifflé la veille, on applaudit le lendemain; on a trouvé une œuvre abominable, ignoble, ordurière, on la déclare parfaite, noble, splendide. On a crié que la littérature française était traînée à l'égout, et l'on reconnaît que la littérature française s'est enrichie d'un chef d'œuvre. Cinquante années ont suffi, à peine une heure dans l'histoire d'un peuple. Vous tous qu'on couvre de boue, prenez patience, laissez passer la bêtise de votre époque.

Certes, mercredi, c'était un spectacle bien touchant que de voir applaudir tous ces notaires, toutes ces bourgeoises, tous ces critiques. Mais il ne faut pas se tromper, ils n'ont qu'une audace et une intelligence littéraires rétrospectives. Ils goûtent les chefs-d'œuvre rassis par un demi-siècle. Il faut que cinquante années leur aient mâché leurs admirations. Donnez-leur donc un nouvel *Hernani*, et vous les verrez bondir. Ils reprendront les vieilles accusations, sans même les dérouiller; l'œuvre sera immorale et monstrueuse, et ils crieront les anciennes phrases : « Où allons-nous? — On déshonore la langue française ! — Comment l'Etat peut-il tolérer une littérature pareille ! » C'est l'éternelle imbécillité humaine. Je regardais les critiques applaudir, et je riais en moi, car je m'amusais à reconstituer leur attitude, s'ils avaient assisté à la première représentation d'*Hernani*. Celui-ci, bon enfant, sincère et pratique, aurait refait la pièce en démontrant au poète qu'il ne savait pas son métier; celui-là, homme sympathique, aurait regretté les tendances nouvelles, après avoir parlé de briser sa plume; cet autre, grand défenseur de l'honnêteté et du bon goût, se serait élevé contre le spectacle ignoble du dernier acte, ces deux amants qui s'empoisonnent et se traînent par terre. Tous, entendez-vous ! tous auraient protesté plus ou moins violemment. Et ils applaudissaient, et ils pleuraient !

Je ne suspecte la bonne foi de personne, je suis simplement heureux de voir avec quelle aisance l'homme outragé de la veille devient le dieu du lendemain. Je dis que cela est un spectacle consolant pour tous les jeunes auteurs qui ont le courage du talent qu'ils apportent.

Maintenant, dans ce grand élan d'enthousiasme, si juste et si beau, me permettra-t-on de rester un critique? Je sais bien qu'un hommage exclut toute idée de discussion; mais j'ai été vraiment blessé d'un article de M. Catulle Mendès. Il est typique, il représente exactement la pensée du petit groupe de dévots intolérants qui se pressent autour de Victor Hugo. C'est ce groupe qui a fini par exaspérer les gens d'intelligence, en voulant exiger d'eux, devant

le poète, un abandon absolu de la personnalité et de l'esprit d'examen.

D'abord, M. Catulle Mendès enterre tous les poètes du siècle. « Au dix-neuvième siècle, dit-il, toute poésie française, vraiment digne de ce nom, dérive de Victor Hugo ; cela est, il est heureux que cela soit, et il serait impossible qu'il en fût autrement. » Mais cela n'est pas vrai, rien de plus radicalement faux, et surtout rien de plus difficile à juger en ce moment ! Sans doute, depuis 1830, la poésie reste lyrique et romantique ; seulement, à côté de Victor Hugo, il y avait Musset, il y avait Lamartine, sans nommer Vigny et les autres ; et, aujourd'hui, on trouverait parmi les jeunes poètes des imitateurs de tous ces maîtres. Dire ensuite qu'on ne lit plus Lamartine ni Musset, est une erreur absolue, surtout pour Musset. Il est très lu au contraire, et très aimé. D'ailleurs, est-il possible de comparer à cette heure, au point de vue de la postérité, Alfred de Musset et Victor Hugo? Le premier est mort depuis un quart de siècle ; l'autre vit toujours, au milieu d'un groupe bruyant de disciples, ayant doublé sa célébrité littéraire par le tapage politique de ses revendications. Laissez donc mourir Hugo, laissez vingt-cinq années passer sur sa tête, laissez même deux siècles éprouver sa mémoire et celle de Musset ; alors seulement on verra lequel est le plus vivant, ayant été le plus humain. Moi, je ne me prononce pas, je dis simplement que la justice doit attendre.

C'est toujours une mauvaise besogne que de sacrifier les morts aux vivants. Les grandes gloires qui éblouissent les contemporains pâlissent souvent très vite, parce qu'elles sont faites d'éléments divers, dont certains, comme l'élément mondain et l'élément politique, manquent de solidité. Il faut se souvenir du brusque écroulement de la figure si haute de Chateaubriand, devant laquelle Victor Hugo lui-même alla s'incliner. Chateaubriand avait empli le commencement du siècle, sa gloire semblait éternelle, lui aussi était le maître du romantisme, et aujourd'hui il se recule et se fond dans le passé. Cette question de l'immortalité reste obscure, tant que les œuvres n'ont pas subi l'épreuve du temps. Tel amas de livres acclamés s'effondre, lorsqu'un volume modeste suffit à la gloire d'un homme. Nous autres les grands producteurs, voilà ce que nous devons nous dire courageusement.

D'ailleurs, je veux bien que Victor Hugo soit le plus grand poète lyrique du siècle. Mais cela ne suffit pas à M. Catulle Mendès. Vous moquez-vous? le plus grand poète du siècle ! mais il est le siècle, le seul homme, entendez-vous ! l'homme fait Dieu, et même le Père. Je cite, car on ne me croirait pas : « Il est normal qu'il soit le maître de son siècle, étant ce siècle lui-même... Rien n'existe, littérairement, de beau, de bien, de vrai, qui ne soit le reflet ou la continuation de sa pensée. Poètes, quelle strophe chantez-vous? La sienne. Dramaturges, à qui devez-vous le drame? A lui. Romanciers, qui donc a proclamé la liberté de tout dire? Lui. En vérité, ceci est notre acte de foi : Tout procède du Père ! »

Eh bien ! non, eh bien ! non, mille fois non ! De qui se moque-t-on? Cela est comique. Hugo a été un chaînon puissant dans notre littérature, mais un chaînon, pas davantage. Tout le passé n'aboutit pas à lui, et tout l'avenir ne va pas découler de lui. Avant lui, il y a eu vingt batailles littéraires, et la dispute des Anciens et des Modernes, au dix-septième siècle et au dix-huitième, a précédé la dispute romantique, comme d'autres disputes la suivront. Sans doute Victor Hugo, par son éclat, a incarné le romantisme ; mais le terrain était prêt, il continuait Rousseau et Chateaubriand, et il avait près de lui Lamartine, qui était même son aîné, et Musset, et Vigny, et tous les autres.

L'homme du siècle ! La formule du dix-neuvième siècle serait cette poésie lyrique, spiritualiste et nuageuse? Notre siècle de science se résumerait dans ce philosophe déiste, dont les doctrines sont d'une parfaite puérilité, dans ce penseur étrange qui n'apporte comme solution à tous nos terribles problèmes qu'une humanitairerie vague et solennelle? Allons donc ! c'est une plaisanterie, nos petits-fils riraient trop de nous !

Ce qu'il faut dire, ce qu'il ne faut pas cesser de répéter, c'est qu'à côté de cette formule lyrique et idéaliste de Victor Hugo, il s'est produit la formule scientifique et naturaliste de Stendhal et de Balzac. Que fait M. Catulle Mendès de cette formule, lorsqu'il emplit le siècle de l'unique personnalité de Victor Hugo? Il la passe sous silence, tout simplement. Or, à cette heure, c'est cette formule qui triomphe, c'est elle évidemment qui résume le siècle, qui en est le véritable outil. Sans doute. Hugo nous a donné un certain drame, mais ce drame est mort ; sans doute, il a légué son procédé à beaucoup de nos jeunes poètes, mais ce procédé les a tués, au point que les meilleurs d'entre eux restent obscurs, et qu'il y a un immense désir de renouveau en poésie ; quant à dire que Victor Hugo a créé le roman moderne, cela est une aimable fantaisie, car *les Misérables* ne sont qu'un enfant tardif à côté de *la Comédie humaine*.

Non, il faut laisser à chacun sa gloire. Si l'on veut, mettons côte à côte la formule lyrique de Victor Hugo et la formule naturaliste de Balzac ; puis, attendons que le travail du siècle décide laquelle des deux l'emportera. Pour moi, le résultat est déjà certain. Et je ne défends pas ici une thèse personnelle, je ne suis qu'un critique cherchant à être juste. On prétend que je suis un romantique. Eh bien ! je suis un romantique, tant pis pour moi ! Nous avons tous sucé ça à seize ans. Mais cela ne saurait m'empêcher de dire que Victor Hugo ne restera certainement pas l'homme universel du siècle, parce que, s'il en est le poète lyrique, il n'en est ni le philosophe, ni le penseur, ni le savant, et j'ajouterai ni le romancier ni le dramaturge.

On couronne le buste de Victor Hugo à la Comédie-Française. Cela est bien, cela est beau. Quand irons-nous donc, des couronnes à la main, fêter la grande ombre de Balzac?

ÉMILE AUGIER

I

D'abord, voici brièvement, le sujet des *Fourchambault*, la pièce nouvelle jouée à la Comédie-Française.

Un jeune homme a séduit, en lui promettant le mariage, la maîtresse de piano qui donnait des leçons à ses sœurs. Le père, pour rompre cette liaison, pour débarrasser son fils d'une maîtresse et d'un enfant, a profité d'une circonstance, grossi certains faits, inventé une histoire. De là, une rupture : la maîtresse de piano s'en est allée, sans une explication, pleine d'une fierté excessive ; le jeune homme a satisfait son père en épousant une jeune fille qui a huit cent mille francs de dot. Tel est le passé, qui reste vague, d'ailleurs. Nous savons seulement que le jeune homme a été faible, quoique bon, et que la maîtresse de piano est restée digne.

Dès lors, deux familles sont en présence : la famille légale et la famille naturelle. Les Fourchambault mènent un grand train, ont un hôtel au Havre et une villa à Ingouville. Madame Fourchambault, une belle dame de province, vit sur un pied de cent vingt mille francs par an. La fille, Blanche, une charmante enfant dont la mère a tourné la tête, est sur le point d'épouser le fils du préfet Rastiboulois. Le fils, Léopold, a des maîtresses, joue, passe ses nuits au cercle. Quant au père, M. Fourchambault, un banquier, il est demeuré un homme faible et bon, qui assiste au gaspillage de sa fortune, sans trouver la force d'intervenir énergiquement. Telle est la famille légale.

La famille naturelle, au contraire, apparaît dans l'ordre et dans la sévérité. Madame Bernard, toujours vêtue de deuil, vivant absolument cloîtrée, est une figure très haute. Elle est distinguée, elle est économe et charitable, elle a toutes les vertus. Son fils, grâce à elle, est devenu un homme de premier ordre, qui a gagné deux millions comme armateur. Par un raffinement de délicatesse, il refuse de se marier, pour éviter à sa mère la honte de rougir devant sa bru. L'antithèse est donc complète, la famille naturelle est sublime, la famille légale ne vaut rien ou pas grand'chose.

Et le drame s'engage là-dessus. M. Fourchambault, ruiné par sa femme, va faire faillite, et c'est Bernard qui vient à son secours. Il lui apporte deux cent quarante mille francs ; il consent à devenir son associé ; il relève sa maison. Mais ce n'est pas tout, il joue en conscience son rôle de bon ange, corrige madame Fourchambault de ses dépenses immodérées, marie Blanche à un honnête garçon, remet Léopold dans le chemin de l'honneur. Tout le monde le bénit, l'enfant naturel monte dans une apothéose.

A ce drame principal s'ajoute une action secondaire. Bernard a ramené d'Amérique, je crois, une jeune et belle orpheline, Marie Letellier, qui est entrée chez les Fourchambault en qualité, non pas de maîtresse de piano, mais d'amie de Blanche. C'est le passé qui se reproduit, avec des situations symétriques. Léopold aime Marie comme son père a aimé madame Bernard ; seulement, Marie est une fille énergique qui le tient à distance. Elle aime elle-même Bernard qui l'adore et qui l'épouse au dénouement, lorsqu'elle a fourni le cinquième acte.

On ne saurait croire quel enthousiasme a soulevé dans la salle cette histoire romanesque. Les femmes pleuraient, les hommes battaient des mains. Je ne me souviens pas d'avoir vu un public plus fortement empoigné par le triomphe de l'honnêteté. Ce bâtard qui devient un bon Dieu, ce paria légal qui rend à la société un baiser pour un soufflet, avait fondu tous les cœurs. Certes, parmi les mères qui sanglotaient, beaucoup se seraient révoltées, si l'on était venu leur dire : « Votre fils a séduit la maîtresse de piano de vos filles, mariez-les. » Mais il est si bon, au théâtre, d'applaudir les actes dont on serait incapable dans la vie ! On a donc fait, lundi soir, à la Comédie-Française, de l'héroïsme à bon compte, et avec un élan extraordinaire.

Le premier acte, qui sert à poser l'intérieur des Fourchambault, avait été écouté assez froidement. Mais, quand on a vu l'intérieur des Bernard, cette femme portant l'éternel deuil de son premier et unique amour, ce fils si respectueux et si tendre, ces victimes de la société si dignes et si résignées, un frisson a couru. Les nerfs étaient touchés. Puis, il y a là deux scènes très belles et très habilement menées : celle où la mère et le fils parlent du père inconnu, la mère pour l'absoudre, le fils pour se révolter et refuser de savoir son nom ; et celle où la mère, à la nouvelle de la faillite de Fourchambault, laisse échapper son secret, en ordonnant à son fils de sauver le banquier du déshonneur.

Au troisième acte et au quatrième, on est de nouveau chez les Fourchambault. L'intérêt languissait un peu. Mais la salle était prise, elle pouvait attendre. C'est alors que le cinquième acte, qui ramène les spectateurs chez les Bernard, a mis le comble à l'enthousiasme. Des bruits odieux ont accusé Marie d'être la maîtresse de Léopold. Elle s'est enfuie de chez les Fourchambault, elle vient faire ses adieux à madame Bernard et à son fils. Ce dernier, qui la croit coupable, ne trouve rien de mieux que de forcer Léopold à l'épouser. Il a un entretien avec lui, il finit par s'emporter sur ses refus, lui crie qu'il est d'une famille de libertins et de calomniateurs ; et, comme Léopold furieux le soufflète de son gant, il dompte sa colère par un effort surhumain, il lui dit avec un sang-froid terrible : « Tu es bien heureux d'être mon frère ! » C'est la reconnaissance, amenée par un coup de théâtre. Léopold est converti aussitôt, il épousera Marie à laquelle Bernard donne trois cent mille francs. Cependant, le soufflet reste. Bernard montre sa joue et prononce le fameux mot : « Efface ! » dont on parle depuis huit jours. Un baiser effa-

sera le soldat. Au dénouement, comme je l'ai dit, Marie [illegible] Léopold et épouse Bernard.

Ce cinquième acte est assurément préparé et dénoué de main de maître. Il a achevé le succès en triomphe. Trois salves de bravos ont accueilli le mot : Efface ! La salle trépignait. À ce point d'enthousiasme, toute critique est emportée, on regarde de travers ceux qui voudraient hasarder une réflexion. Les têtes sont montées, on crie le mot chef-d'œuvre, on écrase toutes les œuvres passées de l'auteur sous l'œuvre nouvelle. J'avoue que cette griserie d'une salle dont les nerfs sont si violemment ébranlés, m'inquiète toujours un peu. La justice est impossible, dans un pareil coup d'admiration. Je demande donc à garder ma sincérité, qui est mon unique force. Je ne crois pas bon de casser des encensoirs sur la figure de M. Emile Augier. Sans doute ma voix pourra surprendre, au milieu de ce concert. Mais, demain, on verra bien que, peut-être seul, j'ai gardé la mesure.

Je dirai d'abord que la peinture de la famille Fourchambault me paraît grise. Nous l'avons déjà vue vingt fois au théâtre, cette famille rongée par le luxe, où la mère sacrifie tout à sa coquetterie, où les enfants poussent au petit bonheur, sous les yeux indifférents du père. La voilà revenue, et M. Emile Augier ne l'a pas marquée de traits assez fermes, ni assez décisifs, pour que cette nouvelle incarnation puisse compter. Cela est bien dessiné, bien mis en place, mais cela ne dépasse pas un niveau honorable.

Et je sais bien pourquoi la famille Fourchambault est grise. Ce n'est pas que M. Emile Augier ait manqué de puissance, c'est que l'économie de son drame voulait qu'il n'en accusât pas davantage le relief. En effet, au dénouement, il faut que les Fourchambault se convertissent, deviennent tous, grâce à Bernard, de braves gens. De là, la nécessité de les préparer pour cette conversion, d'atténuer leurs traits, de les laisser dans un vague qui les rende commodes et malléables. Le père n'a jamais eu de volonté, il n'est que faible et indulgent; autrement, on ne comprendrait plus l'estime de madame Bernard pour lui, on comprendrait moins encore que Bernard vint à son secours. Voilà déjà un personnage en pâte tendre. Il est comme cela, parce que la fable romanesque perdrait toute vraisemblance, s'il était autrement. Je passe aux enfants. Blanche n'a pas la carrure d'une jeune demoiselle dont le goût du monde a troublé la tête. Une délicieuse scène, une sorte d'églogue du mariage d'amour, murmurée derrière elle par les deux voix de Bernard et de Marie, qui lui conseillent d'épouser le jeune homme dont elle est aimée, suffit pour la guérir à jamais de ses velléités de coquetterie. Cette cure si aisée ne peut s'accomplir que sur une bonne petite fille. Mêmes réflexions pour Léopold : au fond, un bon cœur, qui, au cinquième acte, se jettera très attendri dans les bras de son frère naturel, en effaçant tout ce qu'on voudra sous des baisers. Quant à madame Fourchambault, elle était plus difficile à manier, étant réellement le seul mauvais cœur de la pièce. Mais M. Emile Augier s'en est adroitement tiré, par un mot comique. Quand Bernard a exigé des réformes dans la maison Fourchambault, voilà la dame qui renchérit et qui se lance dans l'économie avec une passion de femme sans cervelle. Le banquier dit : « Pose pour pose, je préfère celle-là. » Et ce mot finit le personnage, madame Fourchambault disparaît.

Tous braves gens, telle est au demeurant cette terrible famille qui représente la mauvaise famille, basée sur un mariage d'argent. En somme, M. Emile Augier la montre sur la pente plutôt que dans le gouffre. C'était son droit. Seulement, sa peinture en reste molle et souriante, au lieu de prendre le relief nécessaire. Je joindrai même aux Fourchambault Marie Letellier, qui est, elle aussi, de contours bien indécis. Malgré le soin que l'auteur a pris de faire d'elle une Américaine, pour expliquer qu'elle tolère les assiduités de Léopold, sa situation reste fausse et l'on ne peut que s'intéresser faiblement à elle, lorsqu'elle se sauve devant une calomnie qui ne devrait pas la surprendre. Tous ces rôles sont médiocres. Il a fallu les artistes de la Comédie-Française pour leur donner de l'importance. Mademoiselle Croizette, madame Ponsin, mademoiselle Reichemberg, M. Barré, n'ont pas une scène qui vienne en avant et que l'on puisse garder dans la mémoire. Quant à M. Coquelin, il ne sert guère qu'au fameux : « Efface ! » du cinquième acte, et, malgré son très grand talent, il n'arrive pas à donner un corps à ce personnage si incertain de Léopold.

Remarquez que les Fourchambault occupent trois actes entiers, les trois cinquièmes de la pièce. Restent deux actes aux Bernard. C'est là, en réalité, que le drame se trouve. J'ai expliqué l'émotion profonde provoquée par ce roman du bâtard sauvant la famille légale. On a jugé cela d'une honnêteté supérieure, d'une grande leçon morale. Quelle étrange chose que le théâtre ! Un bâtard fait fortune, ce qui lui permet d'empêcher la faillite du père qui l'a renié. Conclusion : il faut épouser les maîtresses de piano que l'on séduit, quand on veut être heureux plus tard et ne pas faire faillite. Dans la vie réelle, j'estime que la leçon est plus forte. Lorsqu'on a séduit une maîtresse de piano, on l'épouse, si l'on est un garçon d'honneur; et, comme on est généralement très malheureux avec elle, la morale est bien autrement vengée par ce châtiment.

N'importe, l'histoire est touchante et fera couler beaucoup de larmes. Elle amène des scènes très fortes, des situations de théâtre dont la réalité pourrait être discutée, mais que l'auteur a réalisées avec beaucoup d'énergie. Ma seule réserve est celle-ci : la qualité littéraire de cette histoire est des plus ordinaires. Nous autres romanciers aurions haussé les épaules. Il y a, parmi les œuvres de M. Emile Augier, des pièces qui ont une autre largeur. L'observation est ici superficielle, l'invention sent par trop l'apprêt et le mélodrame. Pas un type ne se détache. Bernard est le bourru bienfaisant, le loup de mer qui a la bonté d'un ange sous la rude écorce d'un marin. Il n'est point frappé à l'effigie de ces figures qui apportent un trait humain et qui vivent éternellement. M. Got a fait le rôle, par sa façon de le jouer en dedans. C'est surtout un immense succès d'artiste. On le verra plus tard.

Voilà ce que je pense en toute sincérité. Je préfère *le Fils de Giboyer*, *Paul Forestier*, d'autres

drames encore. Madame Agar a beau prêter à l'inconsolable victime son jeu tragique, la fable de cette ancienne maîtresse qui écrase la femme légitime, garde pour moi je ne sais quelle odeur d'Ambigu. Une seule chose m'a beaucoup frappé: c'est le secret gardé vis-à-vis du père, c'est Bernard exigeant de Léopold qu'il ne parlera jamais. Les Fourchambault ont disparu, ils ne se montrent même pas au dénouement. Cela n'est pas ordinaire, M. Emile Augier a fini là en maître. Peut-être est-ce parce que la nièce est trop honnête qu'elle ne me plaît pas; j'entends de cette honnêteté de théâtre, qui est si enfantine. C'est bien possible. A quoi bon combiner si péniblement des faits peu vraisemblables, lorsque la vie est là, plus vengeresse et plus profonde?

Les Fourchambault n'en sont pas moins supérieurs à tout ce que nous avons vu jouer cet hiver. Je suis certain qu'il y avait, dans l'enthousiasme du public, le besoin plus ou moins conscient de protester contre les petites habiletés des *Bourgeois du Pont-Arcy* et contre les insanités de *Balsamo*. Enfin, on pouvait donc applaudir une pièce solidement bâtie, sainement écrite. Quel que soit mon jugement sur la comédie nouvelle, M. Emile Augier est à cette heure le maître de notre scène française.

II

On connaît le sujet de *Paul Forestier*, la pièce en quatre actes de M. Emile Augier, que vient de reprendre la Comédie-Française. Un grand sculpteur, Forestier, a un fils peintre, Paul, dont les passions, selon lui, compromettent l'avenir; et il propose une épreuve à la maîtresse de Paul, Léa, une dame du meilleur monde, qui vit séparée de son mari. Puis, pendant que celle-ci a consenti à six mois d'absence, le jeune peintre, se croyant trahi, épouse une orpheline, Camille, que son père protège. Mais Léa revient veuve, et Paul se reprend furieusement à l'aimer, enragé par une histoire odieuse, une chute de Léa à l'étranger dans les bras d'un garçon vulgaire, de Beaubourg. Il veut la suivre, il va partir, quand son père et sa femme lui barrent le chemin. Et il finit par rester, Léa elle-même travaille au bonheur de Camille, le devoir l'emporte sur la passion.

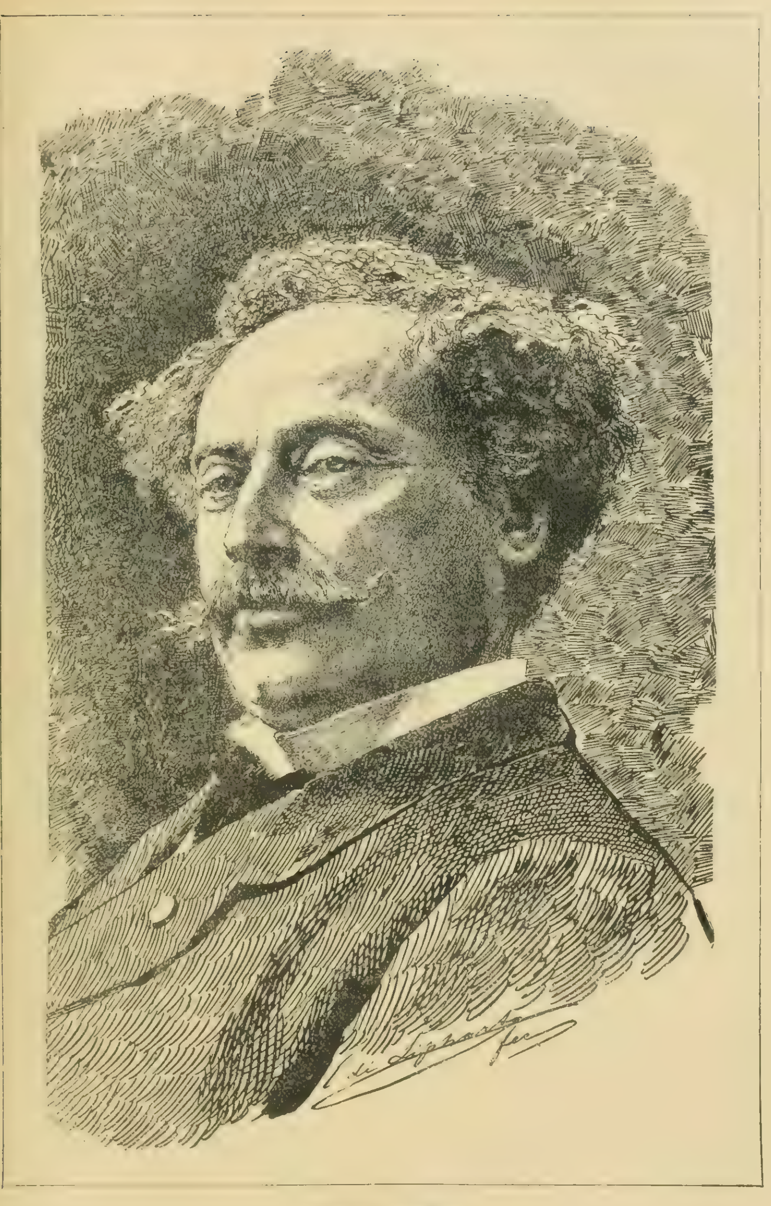
J'ai assisté à la première représentation de cette œuvre, il y a près de neuf ans. Je me rappelle parfaitement les sentiments qu'elle souleva dans le public, un grand enthousiasme mêlé à une grande stupeur. On trouvait d'une audace rare le récit dans lequel de Beaubourg raconte sa facile conquête, jusqu'aux derniers détails possibles. Léa est dans un petit salon; de Beaubourg, la voyant étrange, reste le dernier, devient entreprenant; et, lorsque minuit sonne, elle se livre, dans une rage sourde, dans une sorte d'hallucination qui lui montre, à la même heure, la chambre nuptiale où Paul, marié du matin, baise les cheveux de Camille. On trouva plus hasardée encore la passion qui reprend le jeune peintre tout entier, lorsqu'il sait Léa déchue, souillée du contact d'un autre; on voulait voir là le raffinement d'un goût abominable, la perversion même de l'amour.

J'avoue humblement que ce qui me plaît, dans la pièce de M. Emile Augier, c'est justement cette chute de Léa et ce brusque délire de Paul. Mais, à la vérité, je n'y vois pas et je n'y mets pas tant d'ordure. Je comprends parfaitement les œuvres saines; seulement, comme la santé, hélas! n'est pas l'état chronique de l'humanité, il faut bien permettre aux écrivains d'étudier et de peindre les maladies; et, quand on leur a permis cela, il faut en outre leur lâcher la bride sur le cou et les laisser aller jusqu'au bout de leurs observations. La chute de Léa n'est, en somme, qu'un égarement et qu'une vengeance de femme; dans nos anciens contes, cette histoire se trouve à toutes les pages, la trahison appelle la trahison. Et quant au désir rallumé et dévorant de Paul, il n'est pas uniquement un désir malsain, il serait nécessaire de l'analyser, pour en démêler le caractère très complexe.

La meilleure scène de la pièce, celle qui est d'un souffle puissant, est justement la scène où Paul, venu chez Léa pour l'insulter, commence par la traiter comme une fille, et finit par se traîner suppliant à ses pieds. Il y a là une lente explosion de passion, d'une largeur incomparable. Les premières injures elles-mêmes sont des cris d'amour. Et c'est dans cette scène qu'il faut décomposer les sentiments qui agitent Paul. Les gens prudes dont l'esprit est tourné aux sous-entendus orduriers, ne voient que l'infamie de Léa. Mais la vérité est que le récit de Beaubourg a soulevé chez le jeune peintre un orage de colère, une tempête dans laquelle lui-même reste inconscient et aveuglé. Il accourt chez son ancienne maîtresse pour lui cracher son mépris à la face; puis, devant elle, devant le souvenir du passé, son grand trouble aboutit au besoin impérieux de ressaisir ce passé qui lui échappe, de retrouver l'amour qu'on lui a arraché. Tout cela est profondément humain; et, en dehors des mensonges de l'hypocrisie courante, chacun de nous avouerait qu'il a plus ou moins éprouvé ce vertige de Paul, en face des femmes encore aimées, dont la possession vous est disputée.

Remarquez, d'ailleurs, que précisément alors Paul apprend le piège dans lequel on l'a fait tomber. Léa lui révèle l'épreuve à laquelle Forestier a voulu les soumettre tous les deux. C'est le comble. On lui a volé son cœur, on a disposé d'une tendresse qui faisait sa joie. Eh bien! il retournera à cette tendresse, même si elle est souillée. Sa passion renaissante est une révolte contre cet étrange dévouement paternel qui a désolé sa vie. On a chassé Léa, il ne veut plus que Léa. Tout ceci, je le répète, est d'une observation profonde, exacte, magistrale. M. Emile Augier a mis là un des coins d'humanité les plus vrais qu'il y ait dans son théâtre.

Mais je confesse que le cadre dans lequel l'auteur a placé cette étude de la passion enragée, ne me plaît guère. Il n'a point osé avoir la volonté de faire entièrement vrai. Il a imaginé d'accommoder le réel, le monstre, à la sauce connue du devoir et des beaux sentiments. Sans doute, c'était la seule façon de faire accepter la pièce; seulement, elle perd toute



Alexandre Dumas fils.

hauteur comme grande page humaine, elle n'est plus qu'une dissertation, peu habile même, et d'une conclusion singulièrement forcée.

Rien n'est plus odieux que ce père du premier acte qui dispose tranquillement des tendresses de son fils, et qui, plus tard, pendant l'absence de Léa, pèse sur lui, pour lui faire épouser Camille. Aussi, au quatrième acte, dans la grande scène entre le père et le fils, celui-ci a-t-il mille fois raison de se révolter. Comment ! il est heureux avec Léa, sans espoir de l'épouser sans doute, mais empli et vivant de son amour, et son père lui a arraché le cœur, par une théorie d'artiste, sous le prétexte qu'il faut être marié pour produire des chefs-d'œuvre ! Bien plus encore, son père lui a poussé dans les bras une pensionnaire, à laquelle il ne songeait pas, et qu'il n'aime peut-être encore que comme une sœur ! Les pères ne doivent pas travailler d'une façon si tyrannique, et par un égoïsme secret, au bonheur de leurs enfants. Paul est strictement dans son droit et dans la logique des passions, en criant à Forestier : « Reprenez Camille, je n'en veux plus, je retourne avec Léa, que j'aime toujours et qui n'a pas cessé de m'aimer ! »

Avec le point de départ de M. Emile Augier, je ne vois qu'un dénouement pour rester dans la vérité. Ce serait de pousser les choses au noir, de faire fuir Paul avec Léa et de montrer le vieux sculpteur pleurant sur l'innocente Camille, frappée au cœur. Ce père, aussi imprévoyant que despotique, aurait fait le malheur de ses deux enfants. Mais, de cette façon, la cause du devoir ne serait pas plaidée et nous n'aurions pas une morale au dernier acte. Trop de vérité aurait pu faire chavirer la pièce. L'auteur a donc voulu, contre toutes les vraisemblances, que Forestier ait raison à la fin.

Aussi, le quatrième acte, selon moi, est-il bien médiocre, surtout à côté du troisième. Pour arriver à une conclusion heureuse, l'auteur a dû entrer dans une complication de sentiments extraordinaire. Une fois Paul décidé à rester, c'est Camille qui veut partir. Alors, Léa ellemême vient s'en mêler pour conjurer Camille d'être heureuse; cette maîtresse originale, qui, le cœur plein d'amour, consent tout d'un coup à des absences de six mois, se montre plus tard d'une complaisance assez bizarre. Mais tout cela ne suffisait pas encore. M. Emile Augier a parfaitement compris qu'il fallait donner là une preuve de la guérison de Paul, un fait pour assurer le bonheur du jeune ménage. Et, forcément, il n'a trouvé qu'un escamotage vulgaire, car le problème étant contraire à la vérité, restait insoluble. Camille part pour se tuer, et laisse une lettre; on l'arrête naturellement, on lit la lettre, et son mari tombe à ses genoux. Dans une œuvre qui affecte d'être une haute étude des passions, une pareille ficelle est indigne.

Forestier paraît enchanté. A sa place, je conserverais toutes mes craintes, Léa n'est point encore mariée à de Beaubourg, et la situation entre elle et Paul reste la même. Qui peut jurer que demain il ne retournera pas chez elle pour la désirer de nouveau avec plus d'emportement? Le dénouement est illusoire, parce qu'il s'accomplit dans le faux, uniquement pour apporter un argument à la sainteté du mariage, dont le mariage, d'ailleurs, n'a que faire. Comment un homme de la valeur de M. Emile Augier n'a-t-il pas compris toute la largeur que sa pièce aurait prise, s'il l'avait poursuivie et dénouée dans la vérité des passions humaines?

III

Les Lionnes pauvres sont certainement une des meilleures pièces du répertoire moderne. Ce qui me frappe dans l'œuvre, ce n'est pas la hardiesse du sujet, qu'on aurait pu traiter plus hardiment; ce n'est pas le coin de pourriture humaine où elle descend, mais avec toutes sortes de ménagements et d'habiletés; ce qui me frappe, c'est la simplicité de l'action, c'est la vigueur de la facture, c'est surtout la figure si vivante du vieux Pommeau et la nudité magistrale du dénouement, un des dénouements les plus naturels et les plus pathétiques que je connaisse.

Oui, je fais assez bon marché de la figure épisodique de la marchande à la toilette, madame Charlot. Sans doute le profil est pittoresque et pris sur nature; mais cela est à la portée de tout le monde. Je mets également de côté l'esprit, les mots de la pièce, l'éternel Desgenais qui se nomme ici Bordognon, et sur lequel je reviendrai tout à l'heure. Enfin, je trouve d'une note ordinaire l'honnête femme de la pièce, Thérèse et son mari coupable, Léon Lecarnier; c'est là un ménage qui a beaucoup servi. Avec tous ces personnages, nous ne sortons pas du courant de notre répertoire. Rien de plus honorablement fait; mais, en somme, rien de moins original.

Où brusquement nous montons dans le rare et l'excellent, c'est donc avec la figure de Pommeau, qui est, à mon sens, la véritable figure centrale. Séraphine n'est guère là que pour lui donner la réplique, pour agir sur lui et le grandir. Les trois premiers actes sont uniquement une préparation à ce quatrième acte superbe, un chef-d'œuvre. Le début, Séraphine affolée vidant la maison afin de payer le billet de madame Charlot; puis, la scène où celle-ci apprend tout à Pommeau, avec la brutalité d'une marchande pressée; enfin, la tranquille impudeur de Séraphine et l'écrasement de Pommeau forment une gradation admirable, déroulent un de ces drames intimes, si poignants dans leur simplicité. Et, au cinquième acte, cela monte encore. L'entrée de Pommeau, brisé de fatigue, hébété d'émotion, et sa sortie d'homme fini, écrasé, s'en allant seul dans les ténèbres à un néant de souffrance, sont, je le répète, les choses les plus douloureusement humaines qu'on ait mises au théâtre.

J'insiste, parce que ce Pommeau est un homme, à côté des pantins que nous voyons tous les soirs sur les planches. Parmi les maris trompés, qui peuplent notre répertoire, je n'en connais pas un qui ait un sanglot si profond ni si vrai. Songez aux maris trompés de M. Dumas par exemple, à ce Montaiglin qui pontifie dans l'adultère du passé, à ce Claude qui récite la Bible, à tant d'autres que j'oublie. Pas un cri venu de la chair et du cœur, rien que des mannequins servant d'arguments à des thèses sociales. Et voyez Pommeau ensuite, voyez-le dans son élan de douleur, quand toute sa vie s'effrondre, voyez-le fuyant dans Paris avec la blessure dont il mourra.

Cela est grand, un souffle de haute tragédie passe, parce que cela est humain.

Maintenant, comment se fait-il qu'une comédie telle que *les Lionnes pauvres*, si remarquable, si pleine de talent, ne soit pas une œuvre de génie, une de ces œuvres qui restent d'un bloc? On me dira que c'est tout simplement parce que les auteurs ont manqué de génie. Sans doute. Mais je crois qu'en dehors de la question d'exécution, il y a, dans *les Lionnes pauvres*, tout un côté du plan général qui a rapetissé l'idée, qui l'a banalisée en l'accommodant aux nécessités scéniques. C'est surtout ce point qui m'intéresse et que je vais étudier.

L'idée des *Lionnes pauvres* était de peindre la désorganisation d'un ménage par l'adultère vénal de la femme. Dès lors, il semble que la pièce aurait dû être l'histoire de cette désorganisation, analysée depuis les premiers symptômes jusqu'à l'effondrement final. Séraphine devenait le sujet à disséquer. Rappelez-vous madame Bovary, dont elle tient beaucoup. Nous aurions eu réellement ainsi le type de la femme mariée, mécontente de son sort, poussée par des perversions natives, arrivant à se vendre dans l'adultère, étouffant son ridicule mari dans la honte. C'était la façon franche et hardie de comprendre l'idée.

Et remarquez que M. Augier y a songé, car il le dit lui-même, dans sa préface. « La peinture de la dépravation graduelle de Séraphine nous a paru aussi dangereuse que tentante. Nous avons craint que le public ne se fâchât tout rouge de la transition de l'adultère simple à l'adultère payé. Cette peinture ne présentant, d'ailleurs, qu'un intérêt psychologique, il nous a semblé que ce côté de notre sujet pouvait être traité suffisamment en récit, et nous l'avons placé dans la bouche de Bordognon, le théoricien de la pièce. Une donnée aussi scabreuse ne pouvait passer que par l'émotion; et l'émotion ne pouvait être obtenue que par la situation du mari; c'est donc là surtout, que nous avons cherché la pièce. »

Voilà les circonstances atténuantes plaidées. M. Augier a préféré prendre le côté le plus commode, par crainte du public et pour obéir aux nécessités des planches. Ce qui prouve qu'il a eu raison pratiquement, c'est que la pièce, toute esquivée et adroite qu'elle puisse être, n'en a pas moins failli rester aux mains de la censure. Qu'aurait-ce été, si M. Augier avait carrément pris le taureau par les cornes?

Donc, de l'aveu même de l'auteur, Séraphine passe au second plan. Elle n'est plus un sujet d'analyse dramatique. On nous la donne dans la crise dernière, on nous l'explique dans un couplet de satire. Son rôle est celui d'un réactif chimique, qui va déterminer à son contact tout un phénomène, et c'est ce phénomène qui sera la pièce. De là, le profil effacé de Séraphine; elle a quelques mots typiques, un cynisme rapide de paroles, et elle disparaît. Le grand rôle de femme sera celui de la femme honnête, de Thérèse, l'honneur, la constance, le dévouement. Enfin, le drame se déplacera; il ne sera plus chez les Pommeau, il sera chez les Lecarnier. Nous n'aurons pas la lionne pauvre, nous aurons le ravage que la lionne pauvre produit parmi les honnêtes gens.

Certes, cela est très touchant, très dramatique, au sens du métier des planches. Seulement, cela est banal. Je mets à part Pommeau, qui resterait ce qu'il est, même avec une Séraphine plus fouillée. Mais quelle nécessité de donner à Thérèse un si grand développement? pourquoi la charger du grand rôle, amoindrir Séraphine derrière elle, prendre toute la largeur de la scène avec son honnêteté? Je sais bien que cela fait plaisir au public. M. Augier confesse qu'il n'a pas voulu fâcher le public tout rouge. Eh bien ! il aurait mieux valu pour sa gloire qu'il le fâchât. Il aurait peut-être laissé une pièce grande.

Notre comédie moderne meurt d'honnêteté. Ce n'est point un paradoxe que je soutiens ici, et il faut me bien comprendre. Cette rage que nous avons de vouloir faire à la misère humaine la plus petite part possible, de ne risquer sur les planches une figure de chair et d'os qu'à la condition de la masquer derrière la convention d'un pantin vertueux, est à coup sûr la raison de notre médiocrité dramatique. Je ne nie point les personnages honnêtes; seulement, je leur demande d'être humains, d'apporter le mélange du bon et du mauvais qui est dans toute créature humaine. Ce que je demande plus énergiquement encore, c'est que, lorsqu'on veut clouer un vice à la scène, on l'y cloue carrément, fortement, sans l'enguirlander de tous les poncifs connus des vertus consolantes.

Voyez, d'ailleurs, les grandee œuvres. Est-ce que Shakspeare nous écœure de fades personnages honnêtes? Est-ce que dans *Hamlet*, dans *Othello*, dans *Roméo et Juliette*, les personnages honnêtes viennent à chaque minute se mettre en travers de l'action pour nous consoler des coquins? Est-ce que Corneille, est-ce que Racine, est-ce que Molière ont chargé des personnages honnêtes de tranquilliser les spectateurs sur les abominations du vice? Dans *le Cid*, dans *Phèdre*, dans *Tartufe*, s'il y a des honnêtes gens, c'est qu'ils sont strictement nécessaires à l'action, et encore ne nous poussent-ils jamais leur honnêteté sous le nez. On ne trouverait pas un seul plaidoyer dans les génies dramatiques, pas une de ces démangeaisons bourgeoises de rendre l'art comme il faut. La leçon qui sort des chefs-d'œuvre est la conséquence même des faits, et plus les faits sont abominables, plus la leçon est haute.

Non, il n'y a que notre époque qui se soit senti le besoin de paraître honnête. Nous avons inventé l'honnêteté d'étalage, celle qu'il faut absolument mettre dans la vitrine, si l'on veut achalander la maison. Je ne sais quel mauvais vent de protestantisme a soufflé sur nous. Nous ne sommes plus les hardis esprits qui ne s'effrayaient guère des mots, qui voulaient regarder les choses en face. Eh bien ! je le répète, cette honnêteté de pure parade, ce besoin de voiler le personnage vrai derrière une demi-douzaine de personnages faux, découragent les esprits les plus vigoureux et les poussent aux œuvres médiocres. Pas d'œuvres grandes sans une grande vérité.

J'ai nommé *Madame Bovary*. Le roman de Flaubert parut une année avant *les Lionnes pauvres*. Pour me mieux comprendre, comparez les deux œuvres, voyez Emma à côté de Séraphine. La première est une créature vivante, qui

restera un type d'éternelle vérité; la seconde est un profil à peine indiqué, qui se noie dans le souvenir. L'action du roman est toute simple, elle raconte une vie banale, elle n'a pas la complication du ménage Lecarnier, avec cette peinture de l'honnête Thérèse, brossée selon le poncif; et pourtant cette action est inoubliable, elle vous prend aux entrailles, elle remue toute l'humanité qui est en vous. On me répondra que le théâtre n'est pas le livre, que *Madame Bovary*, avec sa nudité, était impossible sur la scène. Je n'en sais rien, j'ai pourtant remarqué que les effets simples étaient les plus foudroyants au théâtre, témoin le dénouement avec la sortie de Pommeau. En tout cas, tant pis pour le théâtre, si le génie ne pouvait y réaliser la vie dans sa simplicité tragique. Une littérature est jugée, lorsqu'on met *Madame Bovary* à côté des *Lionnes pauvres*.

En effet, voyez comme le drame se rétrécit tout de suite. Dans les premiers actes, l'intérêt est de savoir si Pommeau est assez bête, lui homme d'affaires, pour ignorer à ce point le prix des choses; et, dans les derniers, il ne s'agit plus que de savoir si Pommeau connaîtra oui ou non l'amant de sa femme, presque son fils adoptif, ce qui lui porterait le dernier coup. Nous voilà bien loin de l'étude humaine d'une variété de l'adultère. Nous sommes dans une histoire quelconque, plus ou moins intéressante, selon le talent du conteur. Le grand sujet échappe.

Mais un personnage plus agaçant que le personnage honnête, c'est le personnage spirituel. Ici, j'aborde la deuxième cause qui me paraît rapetisser *les Lionnes pauvres*. Voilà encore une de nos inventions dramatiques, l'éternel raisonneur, le monsieur qui est chargé d'expliquer la pièce et qui l'explique par des fusées d'esprit. Ce monsieur-là nous arrive sans doute des anciens valets, et j'ai dit, ailleurs, que Figaro pourrait bien être le vrai père de nos Desgenais et de nos Olivier de Jalin. Personnellement, le personnage spirituel m'enrage. Je ne le trouve pas seulement faux, je trouve qu'il fausse toutes les pièces où il bourdonne comme la mouche du coche. Il est une abstraction, un être métaphysique, un simple truc que les auteurs emploient pour ne pas se donner la peine de tirer eux-mêmes des faits leur véritable signification. Est-ce que, dans la vie, il y a comme cela des pitres plus ou moins gais chargés de commenter les événements? La belle malice de se tirer des difficultés, en se déguisant soi-même pour argumenter continuellement sur son œuvre! Quand on a du génie, on met un fait sur les planches et le fait s'explique tout seul.

Le Bordognon me paraît un des plus désagréables de l'espèce. Il ne peut ouvrir la bouche sans lâcher un mot spirituel. C'est une mécanique qui a un bouton quelque part; quand on a besoin d'une définition, on presse le bouton, et la définition sort. Remarquez qu'elle ne sort pas naturellement, ce qui serait supportable; non, elle sort avec toutes sortes d'agréments, elle se cache sous un cliquetis de mots pour se faire accepter. Eh bien! cela est petit, dans une œuvre grande. M. Augier n'aurait pas eu besoin de Bordognon ni de sa sœur Henriette,— car le monstre est doublé d'une sœur qui le vaut, — s'il avait traité *les Lionnes pauvres* en puissant analyste. Il faut désormais couper le cou à tous ces raisonneurs, à tous ces moralistes de pacotille; dans cent ans d'ici, ce seront eux qui vieilliront notre répertoire actuel et le rendront ridicule.

Voilà pourquoi, selon moi, *les Lionnes pauvres* n'ont pas l'ampleur d'un chef-d'œuvre, bien que cette comédie ait des parties superbes qui la mettent au premier rang, parmi les productions dramatiques de notre siècle. Si j'osais tirer une conclusion de ces notes jetées à la hâte, je dirais : « Ne soyons ni honnêtes, ni spirituels; tâchons d'être vrais, et nous serons grands. »

ALEXANDRE DUMAS FILS

I

Je n'aime guère le talent de M. Alexandre Dumas. C'est un écrivain extrêmement surfait, de style médiocre et de conception rapetissée par les plus étranges théories. J'estime que la postérité lui sera dure. On l'a mis sur un piédestal trop haut, voilà ce qui doit fâcher les esprits droits; et l'on pourrait encore lui faire une place très honorable, si ses furieux admirateurs ne vous dégoûtaient de la justice à son égard. Mais il faut pourtant prendre garde de ne pas céder à un parti pris de critique. M. Alexandre Dumas serait, en somme, l'auteur dramatique qui aurait osé porter le plus de réalité sur les planches, s'il ne s'était efforcé de gâter sans cesse le vrai par des systèmes d'une incroyable fantaisie.

Je vais tâcher d'être absolument juste pour *la Comtesse Romani*, la nouvelle pièce en trois actes du Gymnase, en mettant de côté mes antipathies littéraires. Il s'agit d'une pièce de M. Gustave Fould, que M. Alexandre Dumas a complètement remaniée, et dont il était si content aux répétitions, m'a-t-on raconté, qu'il a été un instant sur le point de la signer de son vrai nom. On s'est décidé pour le pseudonyme transparent de Gustave de Jalin. Je crois donc pouvoir ne parler que de M. Alexandre Dumas dans cette affaire.

Voici le sujet, exposé le plus brièvement possible. Une tragédienne de Florence, la Cœcilia, a été épousée par le jeune comte Romani, qui l'adore. Mais elle est restée fille des planches, une bohémienne de l'art et du cœur. Elle trompe son mari, elle se laisse offrir des fortunes, sans

[illegible]. Puis, comme le comte est [illegible] de la laisser rentrer au théâtre. Et, le jour d'une répétition générale, dans sa loge, au moment où elle va entrer en scène, le drame éclate, son mari apprend sa trahison ; le pis est que, le lendemain de la faute, il est allé emprunter cinquante mille francs à l'homme auquel elle s'est livrée, de sorte que toute cette infamie retombe sur lui. Alors, ne pouvant se résoudre à la tuer, il se poignarde sous ses yeux, au moment où elle passe le seuil de la loge, qu'il lui a défendu de franchir. Naturellement, il guérit de ce coup de poignard, il s'en va avec la comtesse sa mère, et la Cœcilia, restée seule, après avoir voulu s'empoisonner, est reprise par la passion des planches. Elle jouera le lendemain la tragédie que le suicide de son mari a retardée.

Maintenant, l'action générale étant connue, il me sera plus facile de discuter l'œuvre, acte par acte. Comme on le voit, la pièce ne compte que deux rôles. Celui du mari a pu être sauvé par le jeu passionné et sobre de M. Worms ; mais il reste pénible, sans issue, un peu ridicule même. Seul, le rôle de la Cœcilia pouvait avoir un relief saisissant, une puissance de vie extraordinaire. Il y avait certainement là une grande création à faire. Or, justement, je me plains que cette figure soit mal dessinée, trop brutale et de contours indécis, laissant le spectateur dans l'ignorance de ce qu'il doit penser.

Nous sommes, au premier acte, chez la comtesse Romani. Le lever du rideau est d'un coup d'œil original : des spectateurs dans un salon, les dames assises, les hommes debout, sont tournés vers une galerie latérale et écoutent une tragédie, *la Fornarina*, dans laquelle la comtesse elle-même remplit le principal rôle. L'exposition se fait ainsi, grâce aux détails fournis par un comédien, Toffolo, le maître de la Cœcilia, et grâce surtout aux causeries méchantes des dames, qui, venues là pour une fête de charité et ayant payé leurs places, se croient autorisées à mordre à belles dents la maîtresse de la maison. Nous apprenons donc que *la Fornarina* doit être jouée prochainement sur un théâtre de Florence, mais que le succès est bien douteux, si la comtesse ne consent pas à rentrer au théâtre. Nous apprenons également que les plus mauvais bruits courent sur l'ancienne comédienne ; seulement, comme une baronne la défend, la femme même du baron qu'on donne pour amant à la Cœcilia, nous ignorons encore ce que nous devons penser au juste. De toute cette première exposition, il ressort uniquement que le monde est fort cancanier.

Plus tard, lorsque la comtesse arrive enfin et reçoit les félicitations des dames qui l'égorgeaient tout à l'heure, il y a bien une courte scène entre elle et le baron, un chuchotement rapide, grâce auquel nous devinons qu'une liaison existe en effet, et même qu'elle semble mal tourner. Mais cela demeure si brusque, si [illegible], qu'on ne s'y arrête pas autant qu'il le faudrait. La dernière scène de l'acte, la comtesse suppliant son mari de lui laisser jouer *la Fornarina*, lui faisant entrevoir le moyen de retrouver ainsi la fortune qu'elle lui a mangée, prend, à côté, une importance énorme. Cette femme semble adorer son mari, comme elle est adorée. Elle lui dit bien qu'il aurait dû la prendre pour maîtresse plutôt que pour femme ; seulement, on voit là un excès de passion. Quand le rideau tombe, on l'ignore toujours, on penche pour qu'elle soit une très bonne créature.

Je reproche donc au premier acte d'être confus, lent, perdu en commérages, qui aboutissent à obscurcir l'action. En admettant même que l'auteur eût voulu ce côté énigmatique, il devait alors le dégager davantage, en faire l'intérêt particulier de l'exposition. La figure de la Cœcilia n'intéresse pas, parce qu'elle flotte dans un brouillard. On en sait trop, et on n'en sait pas assez.

Le second acte est de beaucoup le meilleur. Il se passe dans le foyer du théâtre, qui sert de loge à la tragédienne. Ce qui a fait son grand succès, ce sont d'abord des scènes épisodiques amusantes. L'actrice dont la Cœcilia prend le rôle, une méchante gale du nom de Martuccia, arrive furieuse et habille sa camarade d'une façon si drôle, dans un langage si vrai, que la salle a beaucoup ri. C'est ensuite un type de comédien très réussi, le comique Filippopoli, qui prétend avoir « la larme », et qui a des prétentions tragiques, malgré son nez, dont le dessin bouffon est célèbre. Il faut encore citer l'épisode charmant d'un petit prince russe, qui s'est mis galamment un duel sur les bras pour les beaux yeux de la Cœcilia.

D'ailleurs, le drame lui-même s'élargit et se précise. Martuccia, pour se venger, a fait imprimer dans un journal, *il Pasquino*, l'histoire de la liaison de la comtesse et du baron, et de l'emprunt des cinquante mille francs par le mari. C'est la baronne elle-même qui remet au comte un numéro du journal, en le laissant seul avec sa femme. Tout cela est fort habilement et fort énergiquement mené. La Cœcilia vient de s'habiller, elle étudie une coupure et va entrer en scène, lorsque le comte, assommé par l'abominable histoire, lui demande si tout cela est vrai. Elle répond oui, carrément. Elle ne sait plus si elle a aimé son mari. En tout cas, elle n'a jamais aimé le baron, elle s'est donnée par caprice. Et, comme elle est pressée, elle jette un poignard au comte, en lui disant à peu près : « Tuez-moi tout de suite, ou ne me laissez pas manquer mon entrée. » J'ai dit comment il se frappait lui-même.

Le coup de scène est violent et devait réussir. Voilà donc Cœcilia démasquée. Elle a lancé toute une tirade pour expliquer que le public est le seul amant des comédiennes. Elle a rappelé son origine, les pieds nus dans la poussière des routes, la vie de caprices et de promiscuités qu'elle a menée. Tout cela a abouti au suicide d'un honnête homme, qu'on ne plaint guère, parce qu'il n'y a pas lutte de sa part dans son déshonneur.

Et, cependant, malgré les explications, malgré la lumière crue qui tombe en plein sur Cœcilia, l'énigme recommence au troisième acte et déroute de nouveau les spectateurs. Le comte est guéri, sa mère veut l'emmener. Il y a une explication entre lui et sa femme, dans laquelle il se montre bien singulier, raisonneur en diable, établissant des distinctions entre l'homme, le chrétien et le mari. En somme, ils se séparent et se disent

un adieu éternel. Remarquez que la comtesse s'est montrée d'un dévouement de chien fidèle, [illegible] son mari, qu'elle [illegible] et se traîne à ses pieds, en femme dont le remords a changé la nature. Aussi n'est-on pas surpris, lorsqu'elle parle de s'empoisonner, après le départ du comte. Elle fait ses petits préparatifs, lui écrit une lettre d'adieu. On croit réellement qu'elle va se tuer. Puis, sur une simple argumentation de Toffolo, elle comprend qu'elle vient de se donner un drame à elle-même, et s'écrie : « Je jouerai demain ! »

Certes, ce dénouement n'est point banal, et j'avais une peur horrible de la lettre qu'elle avait écrite, comme d'une indigne ficelle. Sans doute, là est le dénouement logique, le seul vrai : la Cœcilia doit remonter sur les planches, même toute la comédie du suicide ne me déplaît pas ; elle aurait pu être d'une grande originalité. Le malheur, c'est qu'on ne sent pas assez qu'il s'agit d'un « emballage » d'artiste ; qu'on me passe le mot, le seul qui rende bien ma pensée. Il faudrait à la fois que Cœcilia fût très convaincue et que le public pût comprendre pourtant de quelle façon les choses se passent en elle. Autrement, la figure échappe, la surprise est trop vive, toute la logique de cette histoire paraît paradoxale. Il y a eu certainement, parmi les spectateurs, de l'hésitation et du malaise, le premier soir.

Cela est si vrai, qu'une tirade de Cœcilia, après le départ de son mari, m'avait beaucoup blessé. Elle reste un instant la tête entre les mains ; puis, elle parle tout d'un coup d'Othello, de Shakspeare, du cœur humain. Tout cela me semblait bien étrange, dans un tel moment. Puis, j'ai compris que M. Alexandre Dumas avait voulu précisément indiquer par là que le drame de sa séparation se passait plus encore dans la tête de la comtesse que dans son cœur. Mon absolue conviction est que cela ne suffit pas. Il aurait fallu autre chose. On entend bien des raisonnements, mais on ne voit pas des faits. Le dénouement serait devenu très large et très grand, si des faits l'avaient amené. Tel qu'il est, le troisième acte ennuie et étonne, rien de plus.

Je puis conclure, à présent. Je sais bien quel tempérament de femme M. Alexandre Dumas a voulu mettre à la scène, une artiste toute au public, dont le milieu a perverti les sentiments, qui joue l'amour, le bonheur, l'honnêteté, la mort elle-même, mais qui reste quand même la petite bohémienne des grandes routes. Cette femme fait le malheur d'un galant homme, dont la faute est de l'avoir prise au sérieux ; et voilà le drame. Cœcilia est convaincue dans tout ce qu'elle se joue à elle-même, c'est ce qui l'élève pour moi au-dessus du bourbier commun. En somme, elle demeure une comédienne de génie. Tant pis pour les fous qui veulent en faire une honnête femme. Mais si j'accepte ce tempérament, je le trouve mal venu dans *la Comtesse Romani*, mal présenté et mal fini, sortant de l'ombre pour rentrer dans l'ombre, après le coup de lumière du deuxième acte. M. Alexandre Dumas, qu'on dit si habile, n'a pas su tirer tout le parti d'une pareille création.

Et voyez le côté faible de l'observateur, si vanté en lui. Il ne peut inventer une figure, sans tout de suite en faire un type général. La thèse arrive aussitôt. Il argumente et il prêche. Pour lui, la Cœcilia n'est plus une femme d'un certain tempérament, elle devient la femme de théâtre, et il laisse entendre que toutes les femmes de théâtre sont comme elle. Cela fait sourire. Il y a des comédiennes de la plus stricte honnêteté. Des polémiques vont certainement s'engager. On se fâchera, et on aura raison. Mais cela ne vient pas d'un mauvais sentiment de la part de M. Alexandre Dumas ; cela vient des yeux étranges dont il regarde la société, les yeux les plus faux du monde, qui lui permettent parfois d'apercevoir un coin de vérité, puis qui déforment et qui grandissent les objets hors de toutes proportions.

Je veux insister aussi sur la langue employée par M. Alexandre Dumas. Il procède par répliques interminables, longues comme des discours en trois points, qui lassent singulièrement l'attention. Rien n'est moins vivant que ce dialogue, où l'on rencontre rarement les tournures du langage parlé. Puis, quelle chose fâcheuse que ces mots continuels, ces mots qui prêtent à chaque personnage l'esprit de l'auteur ! Ces mots seuls suffiraient à caractériser le talent de M. Alexandre Dumas. Est-ce que Corneille, est-ce que Molière faisaient des mots ? Les maîtres sont plus larges. Et remarquez que presque tous les mots ont fait long feu, dans *la Comtesse Romani*. A peine si deux ou trois vont courir les petits journaux. Enfin, quelle est cette manie de fabriquer un personnage russe en ajoutant la conjonction *donc*, au bout de toutes les phrases ? Jamais les Russes n'ont abusé ainsi de ce *donc*. Cela rappelle la façon dont les feuilletonnistes de dixième ordre font des Espagnols avec *caramba* et des Italiens avec *povero*.

En somme, M. Alexandre Dumas est un auteur dramatique d'énergie et de talent, qui gâte le plus souvent, par des défauts énormes, les sujets qu'il sait mettre très carrément debout. Il obéit à des obsessions, il s'étouffe lui-même dans le nuage d'encens que ses admirateurs font fumer autour de lui. La situation exagérée qu'il occupe est due à des circonstances multiples, dont la première est ce mélange de vérité et de paradoxe, qui fait de chacune de ses œuvres un terrain où l'on peut se battre indéfiniment.

II

Six mois avant d'être joués à l'Odéon, les *Danicheff* avaient une histoire. On racontait qu'un auteur inconnu était allé déposer chez M. Dumas un drame dont la donnée originale avait vivement frappé ce dernier. Seulement, comme certaines parties de l'œuvre pouvaient blesser le public français, M. Dumas avait indiqué à l'auteur les corrections nécessaires et s'était ensuite chargé de porter la pièce à un théâtre et de la faire jouer. Cette histoire, commentée par les journaux, entretenait autour des *Danicheff* une curiosité excellente au point de vue du succès futur. La pièce était lancée à l'avance. La grosse préoccupation consistait à savoir dans quelles proportions M. Dumas avait collaboré au drame. Il faut dire que l'auteur

[illegible] Il aime à jouer auprès des débutants le rôle de protecteur et de maître. Toutes les pièces conçues dans la formule qui lui est propre, je veux dire toutes les pièces où le problème des rapports sociaux de l'homme et de la femme se trouve posé, sont accueillies et patronnées par lui. Cela part d'un naturel obligeant; cela peut s'expliquer aussi par le désir de faire des disciples. Il y a, chez M. Dumas, un zèle de propagande extraordinaire. On se souvient encore du tapage que souleva sa collaboration anonyme avec M. Emile de Girardin pour *le Supplice d'une femme*. Il avait accommodé cette pièce à sa manière, et avec si peu de respect pour le texte primitif, que M. Emile de Girardin, ne reconnaissant plus son œuvre, refusa absolument de la signer, même après le succès. *Le Supplice d'une femme* est encore joué au Théâtre-Français sous la signature de M. X***. On comprend donc tout l'intérêt que présentait la première représentation des *Danicheff*. Derrière l'auteur inconnu, on voyait M. Dumas. Le public adore une pointe de mystère.

D'ailleurs, ce sont généralement là des secrets de Polichinelle. On savait que l'auteur inconnu était un Russe, M. Corvin Kroukowskoï. On donnait même une biographie de cet écrivain, peu exacte, je crois. On commettait des indiscrétions, on mentait même, ce qui est un bon moyen d'action sur le public. Ainsi, à entendre certains chroniqueurs, la pièce était d'une hardiesse telle de satire, que l'ambassade russe avait demandé de nombreuses coupures. D'autre part, on indiquait les situations capitales de l'œuvre, on promettait un dénouement imprévu, d'une originalité saisissante. C'était, en un mot, un chef-d'œuvre éclos sous le haut patronage de M. Dumas. Déjà, l'auteur véritable ne comptait plus pour grand'chose, car M. Dumas avait remanié la pièce complètement et l'avait rendue viable, en l'arrangeant à la mode française. Tels étaient les bruits qui couraient, la veille de la première représentation.

En ces sortes d'aventures, le succès justifie tout, aux yeux du public. Après l'éclatant triomphe du *Supplice d'une femme*, ce fut M. Emile de Girardin qui eut tort. On ne comprend pas qu'un écrivain se fâche contre un collaborateur, lorsque ce collaborateur a assuré le succès de l'œuvre commune. Peu importe, pour les spectateurs, que cette œuvre ait dévié de son droit chemin, soit moins originale et moins vraie. On l'applaudit, cela doit suffire. Mais, pour le critique, pour l'artiste qui juge une œuvre dans son absolu, le succès ne justifie rien, la grande question est uniquement de savoir si le drame a gagné ou a perdu en puissance et en vérité. Eh bien ! le plus souvent, — je parle pour les œuvres qui ont un accent à elles, — les pièces dont un homme habile assure le succès, ne réussissent qu'à la condition d'être ramenées à la commune formule. Elles deviennent médiocres et possibles, d'impossibles et de personnelles qu'elles étaient. Je me propose donc de rechercher dans *les Danicheff*, le drame de M. Corvin Kroukowskoï, quelle peut être la part de collaborateur de M. Dumas, et de dire quels ont été les effets de cette collaboration, dans l'économie générale de l'œuvre. *Les Danicheff* sont un grand succès à l'Odéon, et il est intéressant d'analyser ce succès, comme on analyse un sel chimique, en en séparant les éléments.

Avant tout, pour me faire comprendre, je dois indiquer le sujet de la pièce, acte par acte, avec quelques détails. Au premier acte, nous sommes chez la comtesse Danicheff. Il y a là une scène d'ouverture, destinée à nous faire pénétrer dans le milieu russe et à nous montrer la comtesse entourée de bêtes familières et de deux vieilles femmes parasites. Je reviendrai d'ailleurs sur la couleur locale. La comtesse a un fils, Wladimir, qu'elle veut marier à la princesse Lydia, fille du prince Walanoff. Mais Wladimir s'est pris d'un grand amour pour une serve, Anna, à laquelle la comtesse a fait donner de l'éducation et qu'elle a traitée jusque-là avec beaucoup de bonté. Quand le jeune homme avoue son amour à sa mère et parle d'épouser Anna, la vieille femme, hautaine, toute pleine de l'orgueil de sa noblesse, s'emporte et se refuse à cette union, qu'elle trouve monstrueuse. Puis, elle réfléchit, elle feint de céder, elle fait partir Wladimir pour Saint-Pétersbourg, en exigeant de lui qu'il passe une année loin d'Anna et qu'il tâche, pendant cette année, d'aimer la princesse Lydia; au bout d'un an, s'il persiste dans son amour, il reviendra épouser la jeune fille. Wladimir part, ravi de cette épreuve. Et, dès qu'il n'est plus là, la comtesse, tranquillement, appelle son cocher, Osip, pour le marier avec Anna, séance tenante. Justement, elle découvre qu'Osip adore Anna en secret. Elle a pour tout ce monde un calme dédain de maîtresse puissante et obéie. Elle marie ses paysannes, comme elle enverrait des cavales à l'étalon. Anna a beau se traîner à ses pieds, la supplier avec des sanglots, le pope est appelé et le mariage a lieu. Au second acte, nous nous trouvons transportés à Saint-Pétersbourg, chez la princesse Lydia. C'est là que se produit un attaché d'ambassade français, le jeune comte Roger de Taldé, qui est chargé de l'élégance et de l'esprit de la pièce. La princesse Lydia est une création satanique, une de ces filles à marier qui tiennent de la vipère et de la gazelle. Les velléités de couleur locale continuent d'ailleurs. C'est ainsi qu'un certain Zakaroff, un gredin, enrichi dans le fermage des eaux-de-vie, se fait mettre à la porte par la princesse, pour avoir voulu acheter son influence à l'aide d'un bijou. L'acte reste vide. A la fin seulement, la comtesse Danicheff arrive, Wladimir apprend tout et a avec sa mère une scène terrible. J'oubliais de dire que M. Roger de Taldé se trouve mêlé là dedans, et que c'est lui qui instruit le jeune homme, son ami, après avoir été mis lui-même au courant de l'aventure par un domestique de la comtesse. Wladimir s'éloigne follement, avec des menaces de mort contre Osip et contre Anna. Le troisième acte se passe dans l'isba du nouveau ménage. Le mari et la femme ont été affranchis par la comtesse. On les retrouve très affectueux l'un pour l'autre, avec une teinte de mélancolie. Anna joue du piano, et Osip lui reproche doucement de ne plus chanter les vieux airs populaires de la Russie. Enfin, Wladimir se présente, la tête perdue. C'est la scène capitale. Le jeune seigneur va se précipiter sur son ancien serf et le frapper,

lorsque le cocher Osip lui explique grandement qu'il n'a pas oublié ses bienfaits et qu'il est resté son serviteur fidèle et respectueux. S'il a épousé Anna, c'était pour empêcher la comtesse de la donner à un autre moins scrupuleux peut-être, c'était pour la lui garder. Elle n'est sa femme que de nom, il est prêt à la rendre à son maître. La comtesse, qui a suivi son fils, n'a plus qu'un désir maintenant, marier Wladimir à Anna le plus tôt possible. M. Roger de Taldé s'en mêle lui aussi. Anna aime toujours le jeune comte. Mais il faut obtenir le divorce, et la toile tombe sur cette péripétie. Tout le quatrième et dernier acte est basé sur cette alternative : obtiendra-t-on, n'obtiendra-t-on pas le divorce? La comtesse et son fils ont eu la naïveté de charger la princesse Lydia de demander le divorce à l'empereur. Naturellement, cette jeune fille satanique s'arrange de façon à embrouiller les choses et à se faire refuser la faveur qu'elle sollicite. Tout espoir serait perdu, si Osip n'avait une inspiration divine : il trouve ce beau moyen, il va se faire moine, et par là même, d'après la loi russe, à ce que dit la pièce, Anna sera libre. Seulement, il existe encore un obstacle; il faut que l'empereur autorise Osip, qui est marié, à entrer dans les ordres. Cette autorisation, grâce à M. Roger de Taldé, est obtenue par ce Zakaroff, que la princesse Lydia a blessé et qui veut se venger d'elle. Osip s'éloigne, Wladimir épousera Anna.

Telle est la pièce. Je veux l'examiner d'abord au point de vue littéraire, en me réservant d'en montrer ensuite le grossier peinturlurage et les invraisemblances, au point de vue russe. Il est aisé, du premier coup d'œil, de reconnaître la part de collaboration de M. Dumas. M. Corvin Kroukowskoï lui a évidemment apporté le premier acte et la scène capitale du troisième; pour mieux dire, M. Dumas n'a gardé de la pièce primitive que cet acte et cette scène. Le reste lui appartient en propre, ou a été remanié par lui. En effet, le premier acte est celui où la saveur originale est restée sensible; la scène du mariage, quand Anna se traîne inutilement aux pieds de la comtesse, demeure la plus poignante et la plus puissante de l'œuvre, malgré certains détails peu vraisemblables. Quant au troisième acte, il doit même avoir été écrit à nouveau par M. Dumas, car le cocher Osip y parle une singulière langue pour un serf russe. Trois actes sur quatre, voilà donc son apport dans l'œuvre commune. En somme, M. Corvin Kroukowskoï a simplement fourni le point de départ, et M. Dumas a travaillé là-dessus, marchant à un autre dénouement, défaisant et refaisant les scènes en chemin, créant des personnages, introduisant dans ce milieu étranger la méthode et le goût français, accouchant de ce monstre : une pièce russe assez francisée pour que le public parisien la comprenne et l'acclame. On dirait une de ces porcelaines du Japon, montées pour les bourgeoises du Marais sur des pieds de zinc doré, par un de nos ouvriers habiles.

Un personnage surtout indique dans l'œuvre la marque de fabrique de M. Dumas, le jeune gentilhomme français, l'attaché d'ambassade, M. Roger de Taldé. C'est l'éternel raisonneur et faiseur d'esprit qu'on rencontre dans toutes les pièces de l'auteur du *Demi-Monde*. Seulement, cette fois, au milieu de ce cadre étranger, ce type du spirituel et charmant Français prend la figure la plus drôle du monde. On s'attend toujours à le voir s'avancer devant le trou du souffleur et à l'entendre chanter une romance. On dirait un ténor échappé d'un opéra-comique de Scribe. Et quel étrange rôle il remplit, un rôle vide, ajouté pour tenir de la place, absolument inutile à la marche de la pièce ! Je le comparais à un ténor, il chante en effet un grand morceau, le récit d'une chasse à l'ours, où Wladimir lui a sauvé la vie; il exécute ensuite des variations sur la nature de la femme russe, dans le salon de la princesse Lydia, avec une fatuité et un esprit de commis-voyageur. La France est vraiment bien représentée dans la pièce! Nous n'avons pas à être fiers, si M. Dumas donne son Roger de Taldé comme un spécimen de notre civilisation. Il n'y a pas de tête de cire, dans la vitrine des perruquiers, qui soit moins banale, moins bêtement souriante, moins prétentieuse et moins niaise, que ce jeune attaché d'ambassade colportant en Russie la fausse élégance et le faux esprit de nos trottoirs dramatiques.

Je veux dire un mot également de la princesse Lydia. Celle-là fait doucement sourire. La jeune fille satanique sort à coup sûr de quelque vieux mélodrame oublié. Il est vraiment aisé, lorsqu'on a à faire la création d'un personnage étranger, de remplacer l'étude de la race, du milieu et du tempérament, par une invention bizarre et puérile. M. Dumas ne s'embarrasse pas d'observations précises; il fait une femme russe, comme il ferait un personnage de féerie, à vue d'œil, sur les trois ou quatre lieux communs qui circulent en France à propos de la Russie. Et voilà comme une princesse russe originale ne peut être qu'une goule, une fille de l'enfer, pleine de dessous terribles. La façon dont elle conduit l'affaire du divorce, est particulièrement plaisante. Nous sommes là en pleine convention dramatique; car la princesse, à vrai dire, ne me paraît pas née en Russie, elle est née sûrement dans les coulisses de l'Odéon.

Quant à la comtesse Danicheff, elle est solidement campée dans les deux premiers actes. C'est la seule figure qui ait quelque solidité et quelque relief. Mais, brusquement, à partir du troisième acte, le rôle tourne, le personnage s'amollit et disparaît. On ne s'explique pas un si brusque changement, on ne comprend pas comment cette mère, si autoritaire et si dure, devient une mère inquiète et dévouée. L'analyse manque, il y a là un trou. Même la comtesse glisse au ridicule, lorsqu'elle s'emploie au divorce d'Anna avec la colère qu'elle a mise à conclure son mariage. Elle était un personnage de second plan, il fallait la raidir jusqu'au dénouement dans une seule attitude; les souplesses des natures complexes ne valaient rien pour un tel rôle. Ou mère ou comtesse, l'auteur devait choisir.

J'arrive au personnage principal, au héros, au cocher Osip. Le drame entier était dans cette haute figure de l'obéissance et du dévouement. En lui se trouvait l'originalité de la pièce, la saveur russe. Un paysan de France qui épouserait une fille pour la garder à son maître, ferait rire toute une province; et je doute même que

le maître consentît à reprendre ensuite la fille, dans le cas où le divorce existerait chez nous. [illegible] cette aventure, qu'un sujet de conte égrillard, pareil à ceux que le vieux rire gaulois nous a légués. Osip est donc une création foncièrement russe, que son costume seul a pu faire accepter sérieusement par le public parisien. Mais, pour hausser ainsi une aventure scabreuse à une hauteur tragique, il faut que le héros garde toute la simplicité du personnage vrai ou s'élève à la grandeur d'un personnage d'épopée. Vrai, Osip l'est si peu que le public parisien l'acclame chaque soir; et quant à épique, il ne tente même pas de l'être, l'épopée n'étant point l'affaire de M. Dumas. Ce cocher Osip, en somme, est un jeune premier du Gymnase, qui parle la langue soignée et fleurie de nos amoureux. Par exemple, lorsque Wladimir vient réclamer Anna, Osip répond à son maître : « Ne pouvant en faire une femme, j'en ai fait une sœur. » Voilà certes une phrase balancée et littéraire qui n'est jamais sortie de la bouche d'un cocher russe. Et le reste est à l'avenant. Osip, pour rester vrai, devait se montrer simple et fort, sans allures distinguées, n'employant jamais que des mots justes, allant à son but avec la lenteur muette et courageuse d'une bête entêtée. Moins il aurait parlé, moins il aurait fait de phrases, et plus il serait resté grand. Mais il eût peut-être été difficile de laisser à terre le personnage jusqu'au bout, sans l'enlever à la fin dans un élan d'âme particulier. La nécessité du personnage épique s'imposait presque, pour expliquer le renoncement d'Osip, son exaltation de dévouement héroïque. L'auteur des *Danicheff* a senti cela, et c'est pourquoi il montre, dans le dernier acte, un Osip religieux, se jetant en pleine dévotion. Seulement, la façon dont cette dévotion se produit n'est guère qu'une ficelle malhabile servant au dénouement, tandis qu'il aurait fallu montrer, dès les premières scènes, l'illuminisme travaillant ce cocher et l'amenant peu à peu, au milieu des batailles de la passion, à rendre Anna qui lui appartient et qu'il adore. La figure perdait en simplicité; ce n'était plus le serf courbé sous le bâton dès la naissance et plié à la domesticité, au point de mettre les passions de son maître avant les siennes, cela bonnement, avec une sorte de grandeur naïve. Mais la figure gagnait en originalité et en puissance. Osip, tel qu'il est dans le drame, a donc le tort d'être mal dessiné, sans traits caractéristiques, uniquement pour le besoin des planches. Il n'est pas vrai et il n'est pas grand. Quand les autres personnages, au dénouement, tournent autour de lui, et disent : « Cet homme est étrange », cela prouve que les auteurs ont compris que la situation réclamait un héros étrange. Seulement, comme ils ont précisément oublié de faire leur Osip étrange, on ne peut s'empêcher de sourire, on trouve commode ce procédé d'indiquer en quatre mots la création originale qu'on n'a pas eu la puissance de mettre sur ses pieds.

Il est inutile de s'arrêter aux autres personnages. Wladimir est l'amoureux banal, et Anna [illegible]. Les figures [illegible] pas de relief. La pièce qui s'annonçait comme devant être la peinture [illegible], tourne à la comédie de situation et d'intrigue. Aucune analyse sérieusement faite, aucun caractère véritablement étudié et suivi, aucun tableau exact et complet, voilà en somme mon opinion toute sévère. Il y a là un sujet superbe et mal venu, dont un auteur dramatique qui connaît le goût pervers du public, a fait une pauvre chose, fausse et ridicule. Je m'imagine les bourgeois parisiens allant à l'Odéon pour avoir une idée des mœurs russes. Ils sont graves et convaincus, ils admettraient les plus monstrueuses sottises, en disant : « Il paraît que cela se passe ainsi, dans ce pays-là. » Ah ! les bonnes gens ! Il y a un sentiment plus pénible que comique à voir ce digne public se croire en Russie, lorsqu'il est aux Batignolles, le coin écarté de Paris où habite M. Dumas.

Je ne puis vous signaler toutes les invraisemblances qui se trouvent dans *les Danicheff*, au point de vue russe. Je ne suis pas assez compétent. Mais il y a des détails si grossiers, qu'ils frappent tous les yeux. Ainsi, les deux vieilles filles parasites qui vivent chez la comtesse Danicheff, sont des caricatures ridicules, à peine tolérables dans un vaudeville, et dont le moindre défaut est de ne pas faire rire. Le mariage d'Anna et d'Osip, à la fin de l'acte, est un coup de théâtre qui produit un grand effet; seulement, cet effet est acheté au prix de toute vraisemblance; le pope est trop onctueux, trop bien reçu dans la famille, trop pareil à un de nos prêtres catholiques; enfin, le mariage ne saurait avoir lieu dans l'oratoire de la comtesse, et, d'autre part, Anna n'aurait qu'à s'entêter, à dire toujours non, pour qu'aucune puissance de la terre ne pût la marier à Osip. Un autre détail fâcheux, c'est d'être allé choisir précisément un cocher pour en faire le héros de la pièce; les cochers, en Russie comme en France d'ailleurs, sont placés trop bas dans l'échelle de la domesticité, pour que le personnage d'Osip, larmoyant et phraseur, garde l'ombre la plus légère de réalité. Aussi, au troisième acte, dans l'isba, la scène entre Osip et Anna ferait-elle éclater de rire un public russe. L'ancien serf se plaint que sa femme, ou pour parler comme lui, sa sœur ne chante plus à son piano les vieux airs populaires; et lui-même, sans doute afin de donner l'exemple, fredonne un air sans paroles, l'air d'une romance sentimentale toute moderne, qu'aucun cocher russe ne chantait certainement à l'époque où se passe la pièce. Je relève ces petits détails, pour montrer avec quelle insouciance la couleur locale est traitée. Enfin, la plus grosse invraisemblance est encore la façon dont la question du divorce est traitée, au dénouement. On entre là dans le domaine de la fantaisie la plus absolue. Il ne suffit pas qu'Osip déclare vouloir se faire moine et obtienne une dispense; il y a toutes sortes de formalités compliquées, dont on ne souffle mot. [illegible] dans nos comédies françaises, où le mariage semble avoir lieu chez le notaire, le jour de la signature du contrat, comme si le contrat engageait les époux le moins du monde. Le pope apporte un registre sur lequel Osip signe quelque chose, on ne sait pas bien quoi; et voilà le divorce accompli, il a suffi d'une signature ! C'est tout simplement enfantin ! Je n'ai pas rappelé la scène de Zaka-

roff, au deuxième acte, lorsque le fermier des eaux-de-vie enrichi vient pour acheter le patronage de la princesse Lydia à l'aide d'un bijou, une scène possible peut-être, mais traitée avec une brutalité révoltante. Je n'ai pas rappelé non plus les confidences d'un domestique de la comtesse à M. Roger de Taldé, sur le mariage d'Anna et d'Osip. Là encore nous sommes en plein dans le vaudeville. Vous imaginez-vous ce serf et cet attaché d'ambassade causant comme des amis, complotant tous les deux le bonheur de Wladimir? En vérité, je le répète, *les Danicheff* sont un véritable opéra-comique, auquel il ne manque que de la musique de Boieldieu ou d'Auber.

Il n'est pourtant pas permis à un écrivain sérieux d'ignorer si absolument la Russie, d'en parler comme un faiseur de romances le ferait. M. Roger de Taldé, qui n'est autre que M. Dumas lui-même, s'en tire avec trois ou quatre phrases toutes faites, qui sont lasses de traîner dans nos plus mauvais romans-feuilletons. La Russie, pour lui, consiste en ceci que, l'hiver, il fait très froid dans les rues et très chaud dans les appartements. Voilà une belle découverte, par exemple ! Si on le pousse et qu'on lui demande ce qu'il pense des femmes russes, il répond de son air supérieur que les femmes russes sont, comme les rues et les salons, pleines de contradictions et d'antithèses, qu'elles tiennent en un mot du diable et de l'ange. Pour le coup, nous connaissons la Russie tout entière. M. Dumas ne daigne pas en ajouter davantage. En notre temps de détails précis et de souci du vrai, lorsque les écrivains ne peignent plus que d'après nature, cette manière cavalière d'analyser un grand peuple, aux traits fortement originaux, est véritablement stupéfiante. Nos romanciers naturalistes, qui sont les princes littéraires de notre temps, et à côté desquels M. Dumas est le plus souvent un écolier, frissonneraient, s'il leur fallait mettre en scène un seul personnage russe, et ne s'y décideraient qu'après de longues études sur le milieu où ce personnage est né et où il a grandi. Mais ce sont là des bagatelles pour M. Dumas : un personnage n'est qu'un pantin, un rouage dans une intrigue ou dans une thèse.

Il y a vraiment un certain aplomb à faire jouer ces malencontreux *Danicheff*, après le succès populaire en France du grand romancier Ivan Tourguéneff. Les œuvres de cet écrivain sont toutes traduites et très lues. C'est par lui que nous connaissons la Russie vraie, que nous avons pénétré dans la vie sociale, dans les mœurs, dans l'âme même du pays. Oui, ce mot d'âme est le seul juste, car ce qui fait le charme puissant de Tourguéneff, c'est que sous le trait physique exact, sous le réalisme absolu de la forme, il y a la vie intense, le parfum et la clarté de la vie. Pour moi, je n'ai jamais pu lire une de ses œuvres, sans me sentir pénétré par le souffle particulier d'une race et d'une civilisation : c'est comme l'odeur forte et suave d'une fleur qui ne pousse qu'en Russie, que je ne connais pas, mais dont l'impression ineffaçable me reste. Les étoffes apportées de l'Orient gardent ainsi éternellement une lointaine senteur d'essence de rose. Toute la vie russe, toute la société russe sont là, les déserts, les villages, les villes, les paysans, les marchands et les seigneurs. Eh bien ! je le répète, après avoir lu les *Récits d'un chasseur*, *Dimitri Roudine*, *Une nichée de gentilshommes*, on ne peut que hausser les épaules devant l'étrange façon dont M. Dumas vient de peindre la Russie pour le gros public parisien. Ce n'est pas la peinture d'un artiste ni même d'un simple copiste intelligent, c'est le badigeonnage d'un barbouilleur.

Justement, en sortant de la représentation des *Danicheff*, j'ai voulu relire *l'Auberge de grand chemin*, d'Ivan Tourguéneff. Les deux sujets ont quelque analogie. Dans l'œuvre du romancier, il s'agit aussi d'un serf marié, sur lequel le malheur s'abat, que sa femme n'aime pas, et qui se jette dans le fanatisme religieux comme consolation suprême. Mais la figure d'Akim est d'une solidité et d'une vérité admirables. Il a gagné quelque argent dans le roulage, il bâtit une auberge qui prospère, lorsqu'il a le malheur de s'amouracher de Doumacha, une servante de sa maîtresse Lisaveta Prokhorovna. Cette femme le trompe avec Naoum, le commis d'un marchand, le vole pour enrichir son amant, qui emploie l'argent à acheter l'auberge. Et voilà Akim dépouillé, Naoum lui a tout pris, sa femme, ses économies, sa maison. Pourtant, Akim ne lève seulement pas la main sur Doumacha. Il tente de brûler l'auberge, puis surpris et relâché par le nouveau propriétaire, il s'engage à renoncer à sa vengeance, il part en pèlerin, il visite jusqu'à sa mort les lieux saints de la Russie. Maintenant, qu'on compare Osip à Akim, le pantin dramatique, phraseur et larmoyant, au personnage vivant, dont chaque acte et chaque parole ont la grandeur réelle de la vérité. Le langage de ce dernier a une simplicité pleine de force; ce sont les faits eux-mêmes qui se traduisent par sa bouche. Sa dernière entrevue avec sa femme, avant son départ, est d'une douleur tragique, sans phrase aucune. Il est stupide de douleur, il pardonne à la malheureuse en lui disant que tout le monde pèche, il s'accuse lui-même, il règle leur séparation comme une affaire toute naturelle et nécessaire. Le travail du fanatisme religieux s'est déjà fait dans cette tête, et le dénouement ne surprend pas, parce qu'il sort des entrailles mêmes de la nature humaine. On sent que ce paysan se hausse jusqu'à Dieu, instinctivement, pour se mettre au-dessus de l'injustice et du malheur.

Seulement, de quelle façon faire comprendre à M. Dumas la supériorité de cette courte histoire sur ses grandes machines dramatiques? Il n'a pas le sens du vrai, le flair de la vie. Il estime que le travail d'un auteur doit consister à enfoncer de force la réalité dans un cadre étroit et arrêté à l'avance, quitte à la mettre en morceaux. Quand un personnage est trop grand et refuse d'entrer, il l'estropie, pour le caser quand même. De là des monstres. Avec ce système, il ne fait pas plus des Français que des Russes, il ne voit pas mieux un salon à Paris qu'un salon à Saint-Pétersbourg. Le vaste monde n'est à ses yeux qu'une boîte à marionnettes, d'où il tire à son caprice des blancs, des nègres et des peaux-rouges, uniquement pour les besoins de l'action. Soyez certain que la Russie n'a représenté qu'une seule chose pour lui : un pays où

un serf pouvait épouser une jeune fille malgré elle, et la rendre plus tard intacte à son seigneur. La Russie a été le terrain où il lui était permis de planter cette machine dramatique, sans être sifflé, voilà tout. Quant à l'âme vraie de ce pays, elle ne l'inquiète guère, elle n'existe même pas.

Je puis me montrer trop sévère, mais il y a à tenter une expérience bien simple, c'est de jouer *les Danicheff* à Saint-Pétersbourg. Mon opinion est, et j'ai des raisons pour la croire bonne, que la pièce est impossible en Russie, qu'elle y soulèverait une tempête d'éclats de rire. Il est déjà très singulier que le collaborateur russe, M. Corvin Kroukowskoï, n'ait pas songé à se faire applaudir par ses compatriotes. Qu'attend-il donc? a-t-il lui-même conscience d'un échec probable? La Russie de sa pièce n'est-elle bonne que pour l'étranger? Si l'œuvre est représentée à Saint-Pétersbourg, et si elle y réussit, je suis tout prêt à retirer certaines vivacités de ma critique.

III

Je retrouve M. Dumas avec *l'Etrangère*, et ici je le retrouve seul, sur un terrain que je connais, dans un milieu que je puis juger nettement. Je me sens tout à fait libre et à l'aise.

M. Dumas occupe, dans notre littérature dramatique, une place à part, que son grand talent ne suffit pas à expliquer. Ses succès tournent au triomphe, ses moindres mots prennent une importance capitale. Quand il hasarde une image dans ses pièces, par exemple les pêches à quinze sous comparées aux femmes tarées, dans *le Demi-Monde*, cette image devient populaire, si compliquée et si banale qu'elle soit. Evidemment, M. Dumas est né sous une heureuse étoile. On peut ajouter que le retentissement de ses œuvres est dû en partie à la forme dramatique, au bruit qui se fait chez nous autour des choses du théâtre. Mais ce sont là des explications encore insuffisantes, car des auteurs dramatiques, tout aussi puissants que lui, sont loin de soulever, à chacun de leurs pas, un pareil vacarme d'enthousiasme. Il faut donc chercher dans le talent même de M. Dumas. D'abord, il n'est pas un artiste, il écrit une langue quelconque, ce qui est une recommandation auprès du public. Ensuite, on le regarde comme très audacieux, parce qu'il est quelquefois brutal; et rien n'allèche notre bourgeoisie comme cette prétendue audace qui se termine généralement en sermon. Voilà le vrai secret des succès de M. Dumas : il sait où il faut gratter la foule, il reste de plain-pied avec les spectateurs. Remarquez que le paradoxe ne nous déplaît pas en France. Quand il plaide une thèse, même ceux qui lui donnent tort, s'amusent du plaidoyer. Sans véritable portée philosophique, enfermé dans le problème des rapports sociaux de l'homme et de la femme, et y pataugeant avec des théories étranges, restant toujours à moitié chemin de la vérité, écrivant dans un style qui ne choque personne, n'ayant d'autre valeur sérieuse que d'être un homme de théâtre, je veux dire un auteur dramatique habile et connaissant son métier, M. Dumas devait forcément devenir l'idole de notre public parisien, qui a trouvé en lui l'écrivain de génie qu'il peut comprendre et discuter.

Aussi quelle émotion, quand on annonce une pièce du dieu ! Toutes les curiosités sont aiguisées. Les journaux se mettent en campagne, laissent échapper des indiscrétions six mois à l'avance. Par exemple, pour *l'Etrangère*, on savait que M. Dumas était allé l'écrire, l'été dernier, dans un chalet qu'il possède au bord de la mer, près de Dieppe. On était renseigné sur sa besogne, acte par acte. Puis, la pièce terminée, on a raconté de quelle façon l'auteur avait apporté le manuscrit à Paris, comment il s'était rendu chez M. Perrin, directeur du Théâtre-Français, avec quel enthousiasme enfin tout le personnel du théâtre l'avait accueilli. Le jour de la lecture de la pièce au comité, on aurait dit qu'un pontife venait d'officier; un journal racontait longuement la solennité, notait les incidents, montrait les comédiens et les comédiennes, foudroyés d'admiration, prosternés aux pieds de M. Dumas. Et, pendant tout le temps des répétitions, des chuchotements ravis et respectueux continuaient à circuler. La soirée de la première représentation approchait comme une soirée mémorable, dans laquelle la terre charmée allait cesser de tourner pour mieux écouter le chef-d'œuvre.

Vous devez comprendre quel effet a sur le public un travail si long et si savant. M. Dumas compte dans les journaux des amis dévoués qui soignent sa renommée avec un soin jaloux. Avant que les portes du théâtre soient ouvertes, on a allumé dans la foule une curiosité ardente, une telle certitude du succès de la pièce, que les spectateurs privilégiés qui peuvent entrer le premier soir, avalent les actes comme ils avaleraient des hosties.

Je dois constater pourtant, que pour *l'Etrangère*, certains bruits fâcheux ont couru. On se disait à l'oreille que le récit lyrique imprimé dans un journal, au sujet de la lecture de la pièce, était parfaitement faux, les membres du comité ayant eu le mauvais goût de se montrer très froids. D'autre part, des rumeurs de querelles s'échappaient des coulisses; les acteurs n'étaient pas contents de leurs rôles et annonçaient la chute de l'œuvre. Il vient une heure où les idoles les plus respectées se trouvent ébranlées et menacent ruine. Brusquement, les adorateurs s'aperçoivent des pieds d'argile de la statue, et ils se ruent sur elle, ils la démolissent, avec une rage d'autant plus grande, qu'ils l'ont crue plus longtemps en or massif. Les critiques sagaces ont donc pu se demander si l'heure de l'effondrement était venue pour M. Dumas, si ses fidèles allaient comprendre leur longue erreur sur le génie de leur dieu. Et c'est à ce point de vue qu'il est très intéressant d'étudier *l'Etrangère* et de constater la crise que semble devoir subir la longue popularité de l'auteur. Certes, la comédie a réussi matériellement, les recettes sont même superbes. Mais l'idole a chancelé un instant, et il ne faudrait peut-être plus qu'une chiquenaude pour la renverser et la faire s'écraser à terre.

M. Dumas risquait une grosse partie. Il n'avait plus rien produit depuis sa réception à l'Académie, et il y a une superstition qui veut que

l'Académie porte malheur à ses nouveaux membres. D'un autre côté, c'était la première fois qu'il abordait la scène du Théâtre-Français. *Le Demi-Monde*, repris l'année dernière à ce théâtre, avait d'abord été joué au Gymnase. Mais, avant de me prononcer sur la façon désastreuse dont l'auteur a gagné la partie, il me faut donner une analyse de la pièce, la plus claire possible, de façon à pouvoir ensuite me faire nettement comprendre.

Premier acte. La duchesse de Septmonts donne dans les jardins de son hôtel une fête de charité. Pendant que le public payant se presse dans des jardins, le salon particulier de la duchesse reste ouvert aux intimes. C'est là que l'exposition de la pièce a lieu. Il y a d'abord une longue conversation entre M. Moriceau, ancien marchand de nouveautés devenu immensément riche, et un de ses amis, le docteur Rémonin, savant distingué, membre de l'Institut et homme fort original. M. Moriceau raconte à Rémonin, qu'il n'a pas vu depuis longtemps, le mariage de sa fille. Catherine aimait un jeune homme, l'ingénieur Gérard, le fils de sa gouvernante; mais le père a séparé les deux jeunes gens, il rêvait pour Catherine un mari titré, et il a trouvé ce mari chez une étrangère, mistress Clarkson, une femme étrange sur laquelle circulent les bruits les plus scandaleux. Depuis que M. Moriceau a perdu sa femme, il mène une joyeuse vie, il est lancé dans le monde du plaisir, ce qui explique son choix singulier, le choix du duc de Septmonts, noble ruiné, amant prétendu de mistress Clarkson, d'une honorabilité et d'une moralité suspectes. L'étrangère a touché une prime de cinq cent mille francs pour avoir prêté les mains à ce mariage. On se trouve là, comme on le voit, dans un milieu où la pourriture sociale est fort avancée. Cependant, la duchesse, un peu lasse de la fête, rentre dans son salon avec plusieurs de ses amies, des femmes du plus grand monde accompagnées de leurs maris, entre autres madame de Rumières, qui est la cousine du duc de Septmonts. Et une conversation s'engage, on en vient à parler de cette mistress Clarkson, dont l'originale figure préoccupe tout Paris. Cette étrangère ne reçoit que des hommes; on lui prête une foule d'amants, on raconte sur elle les aventures les plus extraordinaires; plusieurs hommes se sont brûlé la cervelle, des princes se sont ruinés, des diplomates ont dû disparaître de la scène politique, après lui avoir livré les secrets de leurs gouvernements. D'ailleurs, cette femme dont on parle comme d'une courtisane, a un mari véritable, qui lui envoie d'Amérique, où il possède des mines d'or, des sommes fabuleuses. Les médisances vont ainsi bon train, lorsque se produit un coup de théâtre. Mistress Clarkson est justement dans les jardins de l'hôtel, mêlée au public payant, et elle vient d'envoyer à la duchesse quelques lignes sur une carte, pour lui demander l'honneur d'être reçue et de boire une tasse de thé, qu'elle lui paiera vingt-cinq mille francs, au profit des pauvres. La duchesse lit tout haut ces quelques lignes et explique qu'elle a répondu être prête à recevoir mistress Clarkson, si un homme de son monde consent à lui donner le bras et à l'introduire. Tous les hommes présents, des intimes de l'étrangère pourtant, restent muets et immobiles. C'est alors que le duc de Septmonts, au milieu de la stupeur générale, va chercher mistress Clarkson, en alléguant les devoirs de l'hospitalité. Mistress Clarkson entre à son bras, hautaine, presque ironique. Elle est très à l'aise, elle boit la tasse de thé que Catherine lui offre, et la paie, après avoir dit un mot à chacun. Puis, avant de se retirer, elle prie la duchesse de bien vouloir lui rendre sa visite; et, tout bas, elle ajoute qu'elles causeront de Gérard, un garçon qu'elle aime et qui aime toujours Catherine. Quand l'étrangère est sortie, la duchesse, dans un mouvement de colère et de passion, brise la tasse où elle a bu, et crie aux valets : « Qu'on ouvre les portes ! Tout le monde peut pénétrer ici, maintenant que cette femme y est entrée. »

Deuxième acte. Le docteur Rémonin et madame de Rumières se rencontrent dans le salon de la duchesse, où ils se décident à l'attendre de compagnie. Une interminable conversation s'engage entre eux, et le docteur, au nom de M. Dumas, nous expose la théorie du vibrion. Le vibrion est un végétal parasite, dans lequel certains savants ont cru voir un animal très inférieur, qui se développe au milieu des corps en décomposition. Or, le docteur indique clairement que le duc de Septmonts, pour lui, est un simple vibrion, un organisme sans conséquence et dangereux, à la suppression duquel tout le monde aurait intérêt. La thèse sociale de la pièce se trouve dans cette conversation. Un élément gangrené d'une société qui se pourrit et pourrit les autres, un être inutile et nuisible comme le duc de Septmonts, doit être écrasé, supprimé sans pitié. Cependant, la duchesse rentre, et tous ses amis la supplient de faire à mistress Clarkson la visite que celle-ci a sollicitée. Mais elle résiste à son père, à madame de Rumières, au docteur Rémonin, à un jeune homme, M. Guy des Haltes, qui l'aime passionnément et donc le duc est jaloux. Brusquement, Gérard, son ancien camarade d'enfance, son premier amour, se présente; il revient d'Egypte, je crois. Et la duchesse, qui ne l'a jamais oublié, qui l'adore toujours, se jette dans ses bras. Après les effusions du premier moment, ils causent de l'étrangère. Gérard raconte qu'elle lui a sauvé la vie à Rome; mais il ne l'aime pas, il conseille lui-même à Catherine de se rendre chez elle. Catherine cède tout de suite; si elle n'allait pas chez mistress Clarkson, c'était uniquement parce qu'elle la croyait sa rivale dans le cœur de Gérard. La duchesse et le jeune ingénieur se jurent une tendresse éternelle, une tendresse épurée, loyale et sans faiblesse. A la chute du rideau, Catherine part avec son père pour l'hôtel de mistress Clarkson.

Troisième acte. M. Clarkson vient d'arriver d'Amérique et rend des comptes à sa femme, comme s'il n'était que son associé. La scène est destinée à poser le personnage, l'Américain classique qui tue ses ennemis à coups de revolver, brutal, sans gêne, actif et intelligent. Quand le duc de Septmonts arrive, Clarkson le salue à peine, et comme il est sur le point de se fâcher, mistress Clarkson lui conseille ironiquement de se calmer, parce que son mari le tuerait ainsi qu'un « petit lapin ». Enfin arrive la duchesse,

au bras de son père. Elle reste seule avec l'étrangère, [illegible] un long récit. Jusque-là, [illegible] restait un personnage fort [illegible]. Or, voici ce qu'elle nous apprend sur elle-même. Elle est née d'une esclave, pour laquelle son maître, un planteur, a eu un caprice. [illegible], le maître a vendu la mère et l'enfant. Cette dernière a juré alors une haine implacable aux hommes. Lorsqu'elle a été grande et belle, elle n'a pu se venger de son père qui était mort, mais elle s'est fait aimer de ses deux frères; l'un a tué l'autre et a ensuite été pendu. Puis, elle est venue en Europe, elle a continué sa besogne de sang, ne laissant sur son passage que des ruines et des morts. Et ce qu'il y a de merveilleux, de stupéfiant, c'est qu'elle ne s'est jamais livrée à un homme, c'est qu'elle est vierge encore, malgré les histoires scandaleuses qui circulent. Elle est la vierge du mal. Clarkson lui-même n'a que le titre de mari; elle a exigé le divorce, le lendemain du mariage, pour rester libre; il n'est à la lettre que son associé. Cependant, cette terrible fille vient enfin de sentir tressaillir son cœur. Elle aime Gérard, elle exige que la duchesse renonce à lui. Mais la duchesse refuse la paix, et se retire, dédaigneuse. Immédiatement, mistress Clarkson commence les hostilités, en conseillant au duc de se rapprocher de sa femme. Elle pousse même les choses jusqu'à lui apprendre l'amour de celle-ci pour Gérard.

Quatrième acte. Naturellement, tout le monde conspire contre le duc de Septmonts. Le docteur Rémonin, et jusqu'à l'amoureux Guy des Haltes, font la singulière besogne de ménager à la duchesse des rendez-vous avec Gérard. La jeune femme a écrit à celui-ci une lettre très ardente, que le mari a interceptée. Comme les deux amoureux sont en train de se prodiguer les plus doux serments, le mari arrive et se montre très méprisant à l'égard de Gérard, qui se retire sans répondre. Alors éclate, entre le duc et la duchesse, la grande scène du drame. Il avoue avoir intercepté la lettre, il offre de la rendre, si elle consent à tout oublier, à tout pardonner, à recommencer la vie conjugale pour tenter le bonheur. Et c'est elle qui se redresse avec une violence extrême de dégoût et de colère, qui lui jette à la face toutes ses infamies, qui lui reproche d'être entré dans sa chambre, le soir des noces, ivre comme un cocher. La rupture est complète, irrémédiable. Moriceau lui-même, qui survient, accable son gendre. Aussi, quand Gérard reparaît pour demander réparation au duc, un duel à mort est-il immédiatement décidé.

Cinquième acte. Tout se passe encore dans le salon de la duchesse. Moriceau a voulu être le témoin de Gérard. De son côté, le duc a pris pour témoin Clarkson, désireux que les choses fussent menées rondement, à l'américaine. La première partie de l'acte est emplie par les préparatifs du duel. Madame de Rumières demande au docteur Rémonin s'il attend toujours une intervention des dieux, s'il compte voir supprimer le vibrion au moment voulu; et le docteur, malgré les faits, reste calme et plein d'espoir. C'est que la Providence, en effet, ou, pour être plus vrai, M. Dumas va se manifester sous la personne de l'Américain Clarkson. Le duc se rencontre seul avec son témoin et lui indique ses dernières intentions, dans le cas où il serait tué. Il désire que la lettre de Catherine à Gérard soit rendue publique après sa mort, afin que les deux amoureux ne puissent s'épouser, Il fait en outre toute sa confession, avoue avoir emprunté autrefois cent cinquante mille francs à mistress Clarkson pour payer une dette de jeu, et s'être ensuite marié afin de rendre cet argent. En un mot, il écœure Clarkson, au point que celui-ci finit par le traiter de drôle. L'Américain ne veut pas que le duc tue Gérard, un garçon qui s'occupe de ses mines d'or et dont les études doivent lui procurer vingt-cinq pour cent d'économie sur ses frais d'extraction. Aussi, quand le duc lui demande raison, veut-il se battre sur-le-champ. Et c'est ainsi que Clarkson supprime tranquillement le vibrion d'un coup d'épée, dans un terrain vague, à côté de l'hôtel. La thèse est prouvée. Tout le monde est enchanté, sauf mistress Clarkson qui reparaît un instant, pour confesser qu'elle a perdu la partie et pour annoncer qu'elle retourne en Amérique, l'Europe étant décidément trop petite. Lorsque la police se présente, à la nouvelle du duel, le commissaire prie le docteur Rémonin de bien vouloir venir constater la mort. « Avec plaisir », répond le docteur. C'est le dernier mot de la pièce.

J'ai analysé l'œuvre avec impartialité, en évitant d'indiquer un seul de mes jugements, de façon à exposer d'abord purement et simplement les faits. Je commencerai maintenant par louer les quelques scènes qui ne me déplaisent pas. La fin du premier acte, l'entrée de l'étrangère au bras du duc de Septmonts, est certainement une situation puissante, suffisamment vraisemblable et traitée avec habileté. J'en dirai autant de l'explication entre le duc et la duchesse, au quatrième acte. Catherine est fort belle, le cœur soulevé de dégoût, crachant son mépris à la face de son mari, malgré l'apparent repentir qu'il témoigne. On a dit qu'elle se montrait là d'une dureté trop grande et que son devoir de femme était plutôt d'accepter un raccommodement, de tenter le bonheur par la voie commune et légale; c'est possible, mais les études humaines doivent admettre la passion, et l'emportement de Catherine est un éclat de passion très logique, très justifié au fond. Le dirai-je? ce que j'aime, dans *l'Etrangère*, c'est justement ce que la critique a traité de thèse odieuse et inacceptable; je veux parler de la façon aisée, presque comique, dont tous les personnages parlent de la mort désirable du duc de Septmonts. Je déclare cela original et vrai, en somme. On n'a qu'à regarder autour de soi, interroger ses souvenirs, on trouvera quelqu'un de ces êtres fâcheux, nuisibles, encombrants, dont tout le monde, leurs parents, leurs amis, souhaitent plus ou moins haut la mort. Personne, jusqu'à présent, n'avait osé mettre au théâtre cette situation d'un sens philosophique si curieux. C'est avec une sorte de gaieté, de simplicité bourgeoise que le duc est supprimé et enterré. Telle est la place que tient une vie humaine. On sent un petit frisson à fleur de peau, on songe à ce trou noir dans lequel nous tombons tous les uns après les autres, les uns accompagnés par des sanglots, les autres au milieu d'un éclat de rire. Le rire saluant la

mort, voilà ce qui m'a séduit dans le dénouement de *l'Étrangère*; et l'on peut d'autant moins m'accuser de céder à trop d'enthousiasme, que je n'aime guère le talent de M. Dumas et que j'admire là, dans son œuvre, un point particulier, auquel il ne donne peut-être pas la même signification que moi. Il doit voir uniquement la condamnation sociale du duc, tandis que je vois avant tout la comédie tragique de l'homme. D'ailleurs, j'aurais souhaité une étude plus profonde et plus nette.

Mais cette part faite en toute conscience à mon admiration, quelle pièce mal construite et ridicule que cette *Étrangère !* On la sent bâtie de morceaux péniblement assemblés. Certainement, l'auteur l'a pendant longtemps tournée et retournée au fond de ses tiroirs. Deux ou trois plans différents se sont succédé et ont laissé de leurs traces, de sorte que les intentions n'aboutissent pas, que les personnages vont et viennent, sans aucun lien entre eux. Cela se passe on ne sait où, dans un prétendu grand monde, qui n'est d'aucun monde. Et même l'habileté si connue de M. Dumas ne se retrouve plus, ses créations ne se tiennent pas debout; il a été obligé de recourir aux ficelles les plus grosses, pour faire entrer et sortir ses personnages, au cinquième acte. Je ne parle pas de la langue, elle est sans accent littéraire, tout juste correcte. A coup sûr, nos dramaturges du boulevard, dont on s'est tant moqué, n'écrivent pas plus mal; et ils ont le mérite de charpenter leurs œuvres avec une solidité parfaite. Pour m'expliquer complètement, je vais reprendre et analyser un à un les principaux personnages.

L'étrangère d'abord, cette prodigieuse vierge du mal, que la salle entière devrait accueillir avec un éclat de rire. Elle sort d'on ne sait quel mélodrame noir, et le pis est que l'auteur la jette, ou du moins prétend la jeter en plein monde réel. Tant qu'elle ne se révèle pas elle-même, on peut la croire raisonnable et vivante; mais, dès son récit complaisant et interminable, elle apparaît comme une grande marionnette, qui roule des yeux terribles et agite de longs bras, pour terrifier les enfants. D'abord, elle n'est pas plus fille de couleur que l'Osip des *Danicheff* n'est Russe. Ensuite, elle semble entendre singulièrement la vengeance. Qu'elle soit allée faire s'entretuer ses deux frères, pour se venger de l'abandon de son père, cela est déjà très raide, mais à la rigueur on l'accepterait. Ce qui stupéfie, c'est qu'elle ait passé ensuite en Europe pour continuer son rôle de vierge du mal. Pourquoi en Europe ? Qu'est-ce que l'Europe lui a fait? En Amérique, la pose eût paru plus naturelle, car elle pouvait y faire justice des maîtres trop durs pour leurs esclaves. M. Dumas répond que cette fille satanique en veut aux hommes, aussi bien aux Européens qu'aux Américains. Heureusement, de telles créatures n'existent que dans les cerveaux détraqués des dramaturges; elles appartiennent à la famille des traîtres qui persécutent l'innocence et qui sont punis au cinquième acte. Encore si M. Dumas, après avoir emprunté son étrangère au répertoire du boulevard, s'en était servi comme d'une figure centrale et en avait fait le pivot d'une action puissante. Mais non, l'étrangère reste en dehors de l'action; elle disparaît aussitôt après s'être révélée, et elle ne se montre une dernière fois que pour s'avouer vaincue. En outre, elle si forte, commet des fautes qu'une enfant de dix ans éviterait. Elle s'amourache de Gérard comme une pensionnaire, après avoir eu un cœur de bronze pour les deux mondes, l'Amérique et l'Europe; et, afin de gagner Gérard, elle imagine ce beau plan, raconter au duc les amours de la duchesse et du jeune homme, de façon que le duc provoque naturellement celui-ci et se propose de le tuer. On n'est pas plus sotte. Je ne vois vraiment pas quel trait, dans cette création grotesque, a pu séduire M. Dumas; elle n'est ni forte, ni originale, ni même utile à la pièce. Et pourtant quel heureux type, quel titre plein de promesses, dans ce seul mot : *l'Étrangère !* Devant les affiches, je rêvais une de ces femmes qui ont régné à Paris, pendant le second empire, une Espagnole grande dame, une Autrichienne moitié comtesse et moitié fille galante, une Anglaise partageant sa couche avec des fils de prince. J'ignorais laquelle de toutes avait choisi M. Dumas, mais j'assistais déjà à l'histoire d'une de ces fortunes dont on cause à voix basse, je croyais voir se dérouler la vie d'une de ces femmes qui grisent Paris de leur parfum violent de fleurs exotiques, qui déterminent dans notre société des cas étranges, d'une étude si intéressante pour l'artiste observateur. Et, nullement, je me suis trouvé en face de cette grande diablesse à longue robe de drap rouge, qui fait dans la pièce juste l'effet d'un mannequin planté au bout d'une perche.

Je passerai plus rapidement sur les autres personnages. La duchesse de Septmonts est la première jeune femme venue, qui n'aime pas son mari et qui finit par le lui dire; aucun trait original, aucune étude de caractère. Le duc de Septmonts est encore le personnage le plus intéressant, malgré l'auteur, qui a voulu évidemment le rendre assez antipathique pour que le public lui-même souhaitât sa mort; il est nettement dessiné, rongé de vice, un peu trop cynique peut-être; enfin, il reste à son plan et ne se dément pas d'une minute à l'autre. Clarkson, également, est un personnage heureux et bien posé, au point de vue de l'optique théâtrale; c'est lui, le premier soir, qui a décidé le succès de la pièce, par son intervention au cinquième acte, la façon brutalement joyeuse dont il supprime le duc. En réalité, Clarkson est une création de fantaisie, un Américain selon le cliché français, qui est simplement chargé de dénouer l'action; si l'auteur l'introduit au troisième acte, il veut uniquement nous accoutumer à le voir, car il en avait seulement besoin au cinquième, et il pouvait attendre jusque là pour nous le présenter. Je n'ai pas besoin d'insister, pour signaler l'aisance avec laquelle M. Dumas s'est débarrassé de son dénouement; il est vrai qu'il aurait pu simplifier encore les choses, se contenter par exemple de faire tomber une cheminée sur la tête du duc, puisque le problème consistait à rendre celui-ci la victime d'un accident quelconque. Voilà une recette excellente pour les auteurs qui ne savent comment terminer une œuvre. Restent Gérard, l'ingénieur classique, qui joint à ce ridicule celui d'être un ange de pureté, un amant prêcheur et chaste,

comme sait les inventer M. Dumas; Moriceau, un père imbécile, qui n'a pas conscience de son manque complet de sens moral, et qui finit par servir de témoin à l'amant de sa fille contre le mari de celle-ci, dans l'étrange intention de réparer ses torts; enfin, le docteur Rémonin, le raisonneur fatal, la personnification de M. Dumas lui-même, que nous avons vu, dans *les Danicheff*, attaché d'ambassade sous le nom de M. Roger de Taldé, et que nous retrouvons ici savant chimiste, promenant ses théories et son esprit paradoxal chez les duchesses et chez les filles.

Certes, l'auteur de *la Dame aux Camélias* n'est pas médiocre à la façon de tout le monde. Son grand succès ne s'expliquerait pas, s'il n'y avait point en lui une force quelconque. Cette force est de posséder admirablement la science du théâtre, de savoir échafauder une pièce, de manière à prévoir les objections et à tirer un effet d'un défaut lui-même. Ainsi, pour son dénouement, il prépare longtemps à l'avance l'intervention de Clarkson, il met Clarkson dans sa thèse, quand le docteur Rémonin fait appel à la Providence et compte qu'elle se manifestera au moment voulu. Je pourrais multiplier les exemples. Il est plein ainsi de précautions heureuses, de retours habiles, et jamais il ne sera pris sans explications possibles. Mais, si cela peut jusqu'à un certain point attacher ensemble les morceaux cassés d'une pièce, une pareille besogne ne fait pas une pièce grande. L'œuvre, bâtarde et mal venue, finit, grâce à la science acquise de l'auteur, par marcher à peu près droit et contente le gros public, peu délicat sur la question de ses jouissances littéraires. Seulement, l'œuvre reste un monstre et irrite tous les esprits qui cherchent le vrai, au delà des qualités de surface. Voilà comment on peut expliquer le succès de *l'Etrangère*, tout en tenant compte de la sourde hostilité qui commence à monter contre M. Dumas.

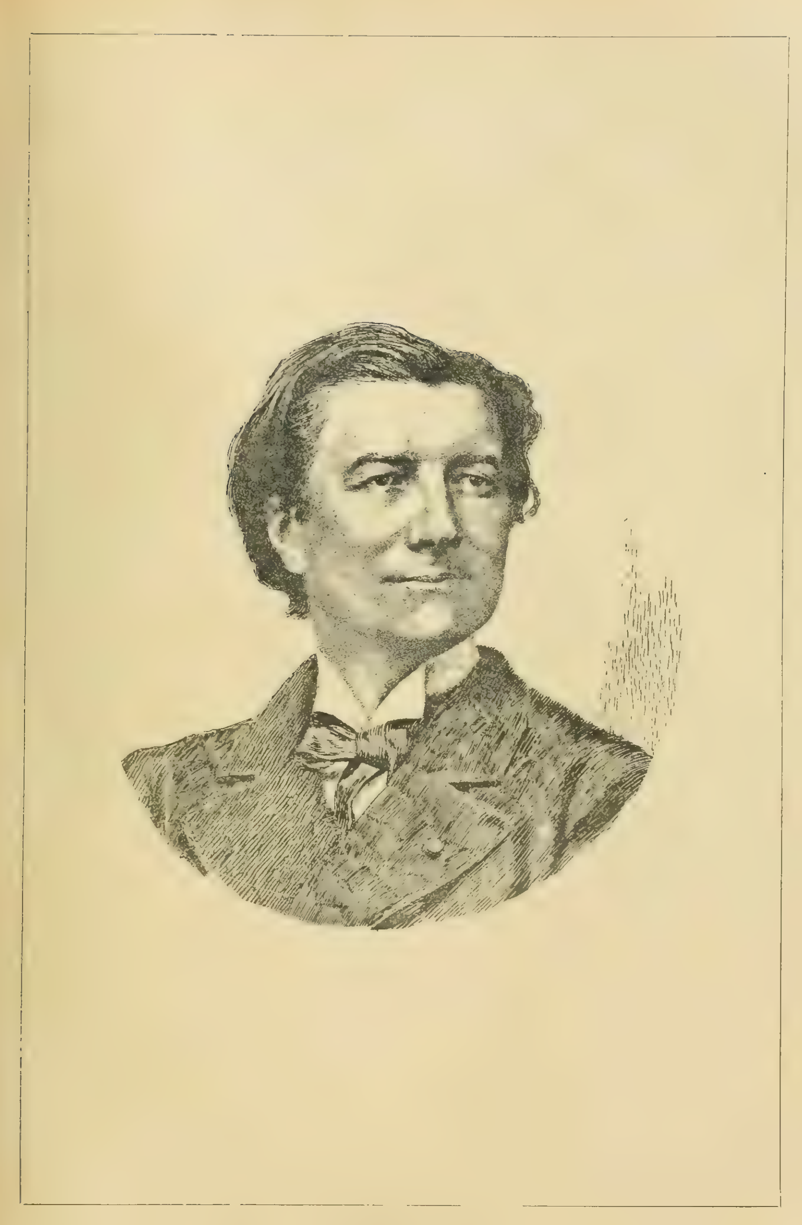
La querelle que je lui fais est celle-ci. Chaque grand écrivain crée des êtres. Lui, dès son début, avait inventé ce *Demi-monde*, qui a été la vraie source de sa fortune littéraire. J'estime qu'il n'a pas su en tirer un parti vraiment large et humain; mais enfin, il y a eu là une trouvaille dont il serait injuste de ne pas lui tenir compte. Il est donc le père de Marguerite Gautier et de la baronne d'Ange. Le malheur est qu'il n'a jamais su être autre chose. Il n'a pas le don de la vie; ses deux filles, que je viens de nommer, sont déjà toutes pâles et fanées, comme si elles avaient cent ans. On peut lire ses œuvres, les voir à la scène; elles offrent toutes un défilé de personnages incolores, raides comme des arguments, qui s'effacent de l'esprit, aussitôt le livre fermé ou le rideau tombé. Là est sa radicale impuissance, son caractère d'écrivain et de dramaturge de second ordre. Il sait son métier mieux que tout autre, il a parfois des rencontres qui le haussent presque jusqu'au génie; mais il est irrémédiablement cloué dans la médiocrité par le manque absolu de ce souffle qui fait les créateurs. Tout ce qu'il touche, au lieu de s'animer, s'alourdit et tourne à la dissertation. Le plus souvent, il se perd dans des problèmes sociaux, au lieu de s'attaquer droit à l'humanité. Je ne veux pas l'écraser sous la comparaison de Molière; je nomme simplement Molière pour rappeler cet art dramatique français, si net et si puissant, dont l'effort constant est de planter le personnage debout, vivant et vrai, devant le spectateur, en laissant à celui-ci le soin de tirer de la pièce une morale, si morale il y a. L'auteur du *Demi-Monde*, au contraire, ne veut ni peindre ni analyser; il veut prouver. De là son infériorité, de là cette *Etrangère* où le seul personnage en relief est une invention baroque, capable à elle seule de lui faire refuser tout bon sens et tout sentiment de la réalité.

IV

Voici maintenant *Balsamo*, ce drame en cinq actes que M. Dumas a tiré du grand roman d'aventures laissé par son père. L'Odéon a joué cette pièce avec la solennité due aux chefs-d'œuvre. Depuis plus d'une année, on nous annonçait le prodige avec toutes sortes de mines confites. Quinze jours à l'avance, les journaux, à la dévotion de l'auteur et du directeur, commettaient d'habiles indiscrétions, célébraient les beautés du dialogue et les merveilles de la mise en scène. Jamais pareil spectacle n'aurait fait courir Paris. C'était le triomphe du théâtre moderne. Et il est arrivé, le soir de la première représentation, que le drame a paru un des drames les plus ennuyeux et les plus mal faits qu'on ait joués cet hiver. Il y avait déjà là une déception fort désagréable pour le public, allumé par les réclames. Mais tout le monde peut se tromper : on excuserait encore M. Dumas, si ses amis ne voulaient pas nous faire confesser de force que *Balsamo* est quand même une œuvre hors ligne. Ils y tiennent, ils n'en démordront pas. Alors, la critique la plus patiente se révolte.

Certes, je fais la part des circonstances. M. Dumas a dû accepter les situations que lui apportait le roman de son père. Seulement, c'était à lui de comprendre que ce roman ne pouvait fournir qu'un drame bâtard, c'était surtout à lui, l'adaptateur, de s'arranger de façon à trouver dans le livre une pièce intéressante. Tant pis, s'il est sorti de la formule dramatique qui lui est habituelle! Il s'est trouvé dépaysé, cela est visible; mais il est seul responsable de cette tentative. Personne ne le forçait à battre monnaie avec M. Duquesnel, à changer notre second Théâtre-Français en succursale du Châtelet, pendant les six mois de l'Exposition universelle. Puisqu'il a trempé volontairement dans ce trafic, puisqu'il a donné de la prose à un entrepreneur de spectacles, uniquement préoccupé du désir de remplir sa caisse, il n'y a pas le moins du monde à le plaindre d'avoir écrit une mauvaise pièce. La critique n'a aucun ménagement à garder. Il serait moral que la pièce ne fît par d'argent.

J'hésite à analyser le drame, qui est à la fois très compliqué et parfaitement vide. On se souvient du roman, dont le succès fut si grand, à l'époque où les conteurs étaient à la mode. Dumas père, avec sa tranquille carrure, dénaturait audacieusement l'histoire. Frappé du parti qu'il pouvait tirer du charlatan Cagliostro, cet homme énigmatique dont nous ignorons encore



Victorien Sardou.

le rôle exact, il s'était avisé d'en faire un révolté, un justicier, et de voir en lui l'ouvrier de la Révolution française. Imagination énorme, bourde colossale, dont la stupéfiante fantaisie le fouettait. Cagliostro devenait le comte de Balsamo, il était le chef de sociétés secrètes qui couvraient la France, il attaquait la monarchie en favorisant les vices de Louis XV, il appuyait madame Dubarry, il poussait même dans les bras du vieux roi une belle jeune fille, Andrée de Taverney, dont le père, un compagnon du maréchal de Richelieu, un gentilhomme ruiné, rêvait de relever sa fortune avec le déshonneur de son enfant. Enfin, pour compléter la fable, un jeune paysan, Gilbert, la tête tournée par la lecture de Rousseau, adorait Andrée, et, devant ses refus hautains, la violait une nuit où sa femme de chambre lui avait fait prendre un narcotique, afin de la livrer au roi. Balsamo, qui s'intéressait à Gilbert, le dotait, voulait le marier à Andrée. Mais celle-ci chassait avec indignation le misérable qui l'avait déshonorée dans son sommeil. Tel était le roman, et telle est la pièce, car M. Dumas fils a suivi scrupuleusement les grands traits de l'œuvre.

Qui ne devine tout de suite l'étrange aspect que doit prendre un pareil sujet sous la lumière crue de la rampe? Dans le roman, la verve du conteur fait tout passer, les énormités s'escamotent, la fiction s'accepte aisément. Balsamo venant nous raconter qu'il prépare la Révolution française, n'est qu'une figure d'une fantaisie outrée, à laquelle on s'intéresse comme à un personnage des *Mille et une Nuits*. Seulement, plantez cette même figure devant le trou du souffleur, en présence de deux mille personnes, faites dire sérieusement à Balsamo qu'il travaille au renversement de la monarchie en France, toute la salle se regardera avec stupéfaction. Cela est vraiment trop gros. Le public n'aime pas qu'on se moque de lui à ce point.

D'ailleurs, ce n'est pas tout. Le romancier a fort habilement laissé Balsamo dans un nuage, dans un continuel mystère, qui ajoute à l'intérêt des épisodes. Est-il convaincu? est-il réellement un voyant? ou bien joue-t-il un rôle, emploie-t-il des moyens simplement ingénieux pour duper son monde? En un mot, quel homme est-ce? Le lecteur ne demande pas trop à le savoir, même il est content qu'on lui laisse beaucoup à deviner. Mais le spectateur est d'un autre tempérament. Il exige de la logique, il se fâche dès qu'il ne comprend plus. Aussi rien de plus déroutant pour lui qu'un personnage comme Balsamo. Ce diable de sorcier a l'air d'être convaincu, quand il montre des guillotines aux princesses dans les carafes. On se doute que sa méthode de divination consiste uniquement à consulter des somnambules et à tirer ensuite des déductions précises, grâce à ses puissantes facultés intellectuelles. N'importe, on ne sait jamais s'il parle sérieusement ou non. Cela consterne. Notre scepticisme admet avec peine un homme qui fait de l'or et qui vit depuis la création du monde. Encore s'il raillait, s'il jouait son rôle pour duper les autres personnages, il deviendrait une création originale. Pas du tout, il ne met pas un instant le public dans sa confidence, il veut duper jusqu'au public. De là un malaise chez celui-ci, une sourde irritation d'être ainsi pris au même piège que ces gens arriérés du dix-huitième siècle.

Enfin, le rôle de Balsamo est très médiocre. Il a fallu tout le talent de M. Lafontaine pour lui donner quelque ampleur aux deux premiers tableaux. Ensuite, il s'effondre, il disparaît. Balsamo n'a pas une scène qui soit dans le mouvement du drame. Il bouche les trous, il a juste l'importance d'un rôle de magicien dans une féerie.

Que dire des autres rôles? Il y a là une madame Dubarry qui est prodigieuse. On parlait d'exactitude historique. Où diable M. Dumas a-t-il trouvé cette modiste égrillarde qu'il a affublée des toilettes écrasantes de madame Dubarry? Vous imaginez-vous madame Dubarry faisant des mots de commis-voyageur, clignant l'œil comme les habituées de l'Elysée-Montmartre? Je craignais toujours, lors de la présentation, qu'elle ne se mît à danser le cancan. M. Dumas ne se doutera jamais de ce que c'est que la vérité historique. Quand il a prêté son propre esprit à ses pantins, il se dit sans doute : « Cela est bon, Dieu n'a pas fait autrement. »

Mais ce qui est incroyable, c'est la maladresse avec laquelle la pièce est charpentée. Qu'on me parle encore de l'expérience du théâtre ! Voilà un auteur qui, certes, a d'ordinaire la main habile et énergique. Eh bien ! un débutant n'aurait pas écrit une pièce plus obscure ni plus mal bâtie. Les huit tableaux se suivent, dans une débandade qui semble une gageure. Ils arrivent comme des prétextes à décors et à mise en scène ; par exemple, le tableau de la présentation de la Dubarry à la cour et celui de la catastrophe de la place Louis XV, où l'action s'arrête complètement. Il faut attendre le septième tableau pour que le drame se noue ; et l'on est enfin récompensé de cinq longues heures de patience, à la dernière scène du dernier tableau, qui est d'un bon mouvement dramatique, bien que gâté encore par des déclamations inutiles.

M. Dumas avait certainement compté sur les scènes de magnétisme. Il y en a deux, qui répètent identiquement le même effet. La première n'est que pittoresque, la seconde amène un beau cri d'Andrée, qui, endormie et interrogée par Balsamo, raconte le viol dont elle a été victime et se révolte en criant : « Réveillez-moi, je ne veux plus voir ! » au moment où Gilbert porte les mains sur elle. Le malheur est que tout cela est plus surprenant que dramatique. Le jet du drame n'est pas franc, la sorcellerie de Balsamo ne sert qu'à escamoter les situations. On reste stupéfait d'apprendre ainsi tout d'un coup, par un prodige, des choses qu'on ne prévoyait pas et qui vous auraient peut-être intéressé, si on vous les avait montrées.

Mon compte-rendu se ressent un peu de la confusion de la pièce. Ce qui surnage de mon impression, c'est un ennui mortel. Je ne me souviens pas de m'être ainsi ennuyé au théâtre. Les tableaux se succèdent avec si peu de nécessité, au milieu d'un tel vide, qu'on se demande pourquoi il y en a tant. Quand on pense que M. Dumas avait écrit, en plus, un prologue que l'on a coupé ! Je l'ai lu, ce prologue, qui montrait une réunion des sociétés secrètes dont Balsamo est le chef. Encore une perle, la plus étonnante de toutes ! On a raconté qu'on le coupait pour al-

léger la pièce. Je veux croire qu'on l'a supprimé parce qu'on s'est aperçu qu'il était par trop comique. Si l'on avait tenu à le garder, il était facile de couper ailleurs ; on n'avait que l'embarras du choix.

Pourtant, il est une chose qui peut sauver *Balsamo* d'une chute immédiate, c'est le bruit qui se fait autour de certaines scènes, que l'on a trouvées trop crues. On a sifflé, c'est le commencement du succès. Si la morale et la politique sont mêlées à l'aventure, on ne sait où cela ira. L'avouerai-je? je loue précisément M. Dumas de ce qu'on lui reproche. Son marquis de Taverney, qui vendrait volontiers sa fille au roi, m'a paru être une silhouette d'une grande vérité relative ; son Marat, soignant les blessés de la place Louis XV, est d'un bel effet dramatique, quoique trop déclamatoire ; enfin, sa cour de Louis XV serait une peinture assez fidèle, s'il avait consenti à ne pas aller prendre une madame Dubarry aux Folies-Bergère. La pièce ne mérite qu'un bâillement, pourquoi la siffler? C'est lui donner une importance qu'elle n'a pas.

Et quelle tristesse, quand on assiste à un pareil spectacle ! On raconte que M. Duquesnel a dépensé deux cent mille francs, je crois, pour monter cette vaste machine. Voilà de l'argent bien employé ! Je trouve même que la bousculade de la place Louis XV, cette foule épouvantée par les détonations, qui se rue et s'écrase, n'est pas mise en scène avec la largeur nécessaire. On peut faire mieux. Quant à la galerie des glaces, où a lieu la présentation, elle est fort riche, mais elle n'approche pas encore d'une apothéose de féerie. Dans cette lutte de costumes somptueux, de décors ruisselants de dorures, les féeries l'emporteront toujours, parce qu'elles emploient franchement le clinquant et la lumière électrique. Un décor riche n'est pas un décor vrai. Cela est une honte que l'on applaudisse à l'Odéon les diamants d'une actrice, les costumes des figurants, les toiles de fond des décorateurs. Voilà où je blâme absolument l'importance donnée aux décors et aux accessoires, lorsque la pièce disparaît pour leur faire place et n'est plus qu'un prétexte à exhibitions plus ou moins propres.

Justement, je viens de revoir, au Gymnase, une reprise de *Monsieur Alphonse*. La salle m'a paru un peu froide. Je ne connaissais pas la pièce, on m'a dit que l'interprétation expliquait cet accueil. Mais quel chef-d'œuvre, à côté de *Balsamo !* Il y a même un deuxième acte qui est une chose vraiment belle de netteté et de carrure. J'aime moins la fin, ces deux reconnaissances d'enfant, ces tirades morales qui sonnent le creux. Les types d'Octave et de madame Guichard sont les plus vivants et les plus fouillés que l'auteur ait jamais mis à la scène. La petite Adrienne, cette précoce enfant, a le tort d'avoir l'esprit de M. Dumas. La mère, madame de Montaiglin, est d'une invention fort discutable. Quant à M. de Montaiglin, il est en bois à plaisir ; et il eût été si facile de lui souffler de la vie, de le rendre possible, en coupant quelques-unes de ses répliques qui sont grotesques, et en le ramenant à la commune humanité par deux ou trois mouvements d'âme que la situation indique. Les défauts crèvent les yeux, quand on reprend une œuvre. N'importe ! la pièce est peut-être la meilleure de M. Dumas. Tout son talent est là, dans cette formule dramatique nerveuse, serrée, ne respectant pas toujours la vérité, mais tirant d'elle ses plus grands effets.

Je me résume. M. Dumas a eu le plus grand tort de se charger d'une besogne qui ne convenait pas à son talent. Il n'est pas fait pour tailler des drames dans des romans d'aventures ; du moins, l'expérience semble le prouver. Ensuite, M. Dumas a eu le tort de se prêter aux calculs de M. Duquesnel, de s'effacer derrière les costumiers et les décorateurs, au lieu de resserrer le drame, d'extraire du livre une action puissante et débarrassée des épisodes inutiles. Enfin, M. Dumas a eu le tort de travestir l'histoire après son père, non plus en conteur insouciant que la verve emporte, mais en homme qui a des mots à placer.

V

La Comédie-Française a repris dernièrement *le Fils naturel*, de M. Alexandre Dumas fils. J'ai relu à ce propos la préface dont l'auteur a fait précéder sa pièce. On y trouve l'histoire de l'évolution qui s'est opérée dans son esprit, depuis *la Dame aux Camélias* jusqu'à *la Femme de Claude*. Il a naturellement obéi à ses instincts. Cet esprit sec, cassant, paradoxal, dont l'émotion ne pousse que sur des raisonnements, devait fatalement aller au plaidoyer social, à la thèse, à l'argumentation dialoguée. Et c'est ainsi que ses facultés d'observation, très puissantes par moments, ont fini par aboutir à des œuvres parfaitement fausses, d'une logique exaspérante.

M. Dumas, qui se fait gloire de sa logique et qui a raison, car la logique est une bien grande force, au théâtre surtout, M. Dumas ne paraît pas se douter qu'il y a deux façons d'employer la logique. Il y a la logique qui s'appuie sur la vérité et la logique qui s'appuie sur le paradoxe. Balzac, par exemple, dont les grandes créations, Hulot, Philippe Bridau, Goriot, Grandet, sont si admirables d'unité et de développement logique, ne lâche pas un instant la nature, l'étudie pas à pas, la suit dans ses détours et ses apparentes contradictions, sans craindre de se perdre : c'est pour cela que ses figures seront éternellement vivantes. M. Dumas, au contraire, part bien de la nature ; mais il s'en sert comme d'un tremplin pour sauter dans le vide ; il ne pose plus sur le sol, dès la seconde scène ; il échafaude tout un monde nouveau, tranformant, arrangeant les choses, pour les plier à sa propre volonté. Certes, cette charpente surajoutée au vrai est très habilement, très logiquement construite. Seulement, ce n'est qu'une charpente.

En somme, Balzac veut peindre et M. Dumas veut prouver. Tout est là. M. Dumas est de l'école idéaliste de George Sand. Le monde tel qu'il le voit, lui semble mal bâti, et son continuel besoin est de le rebâtir. Dans la préface du *Fils naturel*, il déclare très nettement qu'il entend jouer un rôle de moraliste et de législateur. J'ai d'autres idées ; je crois que, dans notre siècle d'expérience scientifique, nous ne devons pas vouloir marcher plus vite que la science. Lorsque nos savants en sont revenus à la simple étude des phénomènes, à l'analyse exacte du monde, nous

ne pouvons avoir d'autre besogne, nous autres observateurs des faits humains, que de faire un travail parallèle, de nous en tenir à l'analyse exacte de l'homme. Connaissons d'abord l'homme réel, apportons le plus possible de documents humains; ensuite, si les législateurs sont sages, ils aviseront.

Telle est ma foi littéraire. Toutes les grandes œuvres posent les thèses sociales, mais ne les discutent ni ne les résolvent. Voyez les comédies de Molière. Il peint la vérité, il vous remue profondément par le tableau de ce qui est; à vous de réfléchir et d'agir. Dès qu'un écrivain veut faire le législateur, il s'amoindrit forcément, parce qu'il entre dans la discussion, avec les façons de voir de son époque, ses préjugés d'éducation, ses erreurs d'argumentation, et qu'alors il écrit pour un âge au lieu d'écrire pour les siècles. En outre, il fait une besogne parfaitement inutile.

Tout le cas littéraire de M. Dumas fils est là. Voici une pièce, *le Fils naturel*, qui a été jouée il y a une quinzaine d'années, je crois. Elle a la prétention de plaider la cause des enfants naturels. Or, je suis bien persuadé qu'elle n'a pas fait reconnaître un enfant de plus. Elle se battait contre des moulins à vent, et la bataille ne devait forcément avoir aucun résultat pratique. Mais une chose plus grave que son inutilité, c'est la fausseté où elle s'agite. Au lieu d'apporter des documents vrais, dont on pourrait peut-être faire usage un jour, elle ne fournit qu'une série de raisonnements paradoxaux d'un emploi impossible. Tout cela s'est échafaudé dans le cerveau de M. Dumas; c'est une pure construction de fantaisie, qui est trop particulière, trop en dehors de la vie quotidienne, pour que les législateurs puissent s'y arrêter. Il arrive que M. Dumas, en voulant se faire lui-même législateur, non seulement ne trouve aucune solution pratique, mais encore gâte les matériaux, au point que les hommes spéciaux n'en peuvent plus rien tirer de bon. Une enquête mal faite ne sert qu'à embrouiller les questions.

Nous allons toucher du doigt le procédé de M. Dumas. Comme toujours, il a pris pour base un fait vrai. D'Alembert, arrivé au comble de sa gloire, refusa de se laisser reconnaître par sa mère, madame de Tencin, qui l'avait abandonné et qui songeait seulement à lui, le jour où elle pouvait se faire honneur d'un tel fils. Certes, il y avait là une situation tentante pour un auteur dramatique. Cela réunissait toutes les conditions, l'imprévu, le triomphe de la victime, la punition du coupable, l'originalité du dénouement. Nous verrons tout à l'heure ce que cela pouvait valoir comme argument, dans la question du fils naturel.

Voilà donc un fait historique qu'il faut admettre. M. Dumas part de cette histoire. Mais, dès qu'il y ajoute du sien, il nous transporte du coup dans une fable qui devient tout de suite inacceptable. D'abord, il a transformé la mère égoïste en un père sans cœur; la mère eût révolté au théâtre, il valait mieux la garder pour en faire une figure sympathique, le bon ange de son fils abandonné, la victime résignée et dévouée. Jusque-là, rien de mieux. Clara Vignot, qui a élevé son fils Jacques en honnête homme, pendant que Sternay les renie tous les deux, est encore parfaitement acceptable. Le malheur est que les nécessités scéniques s'en mêlent ensuite et que nous entrons dans le plus romanesque des romans.

Sternay s'est marié. Il est, en outre, le tuteur d'une nièce à lui, Hermine, dont les parents sont morts. La mère de Sternay, la marquise d'Orgebac, est une personne sévère, entichée de sa noblesse. Ajoutez un frère de la marquise, homme charmant, le marquis d'Orgebac, et vous aurez toute la famille. Naturellement, Jacques, devenu grand, va tomber amoureux d'Hermine, et le drame se nouera sur cet amour. Mais que d'invraisemblances, bon Dieu ! La première est d'imaginer que Jacques ne connaît pas le secret de sa naissance. Il porte le nom de M. de Boisceny et croit que ce nom est le sien. Cela est radicalement impossible; un garçon de son âge a dû voir vingt fois son extrait de naissance. Seulement, si M. Dumas était resté dans la vérité, il perdait la scène pathétique où Jacques apprend brusquement qu'il est un bâtard et a une poignante explication avec sa mère. D'autre part, l'auteur voulait un jeune homme loyal, généreux, fier, allant droit devant lui, se sachant riche de vingt-cinq mille francs de rente et demandant hautement la main d'Hermine. Dans le théâtre comme le comprend M. Dumas, ce n'est pas la vérité qui fait les scènes, ce sont les scènes qui plient la vérité.

Une autre invention plus choquante encore est la source romanesque de la fortune de Clara Vignot, des vingt-cinq mille francs qu'elle donne à son fils. Un viveur exténué, qui était son propriétaire au moment où Sternay l'a abandonnée, lui a légué tout ce qu'il possédait, parce qu'elle l'a soigné avec un dévouement de sœur, lorsqu'il est mort de la poitrine. C'est là une romance sentimentale qui fait sourire. Quel étrange monde : des hommes de plaisir qui, à leur lit de mort, dédommagent des filles-mères ! Seulement, cela fournit encore une scène à grand effet, quand Jacques, apprenant, la vérité, interroge sa mère sur cet argent qu'il possède et croit un instant qu'elle s'est vendue. Mais Clara est innocente, son fils se jette dans ses bras, attendrissements et larmes, tableau !

Enfin, ce qui m'irrite le plus est peut-être encore le dénouement. Jacques et son père ont une entrevue ensemble, où ils ne font que de la logique, comme le dit M. Dumas. Sternay est une machine parfaite, raisonnant très bien, sans une détente. La conclusion est que Jacques ne peut épouser Hermine, qui a pourtant juré qu'elle l'épouserait. Mais les choses changent. Jacques, qui a vingt-cinq ans, devient secrétaire d'un ministre, va remplir une mission en Orient et sauve l'Europe. D'un autre côté, le marquis d'Orgebac veut le reconnaître pour son fils et lui donner son marquisat, que Sternay ambitionne. Alors, la sévère marquise est aux petits soins pour Clara Vignot, tandis que Sternay, pris d'une fièvre de tendresse paternelle, cherche partout son fils pour se jeter à son cou. Et c'est à ce moment que Jacques refuse de se laisser reconnaître par son père, préférant garder le nom de sa mère, qu'il a illustré.

Nous sommes loin de l'histoire de d'Alembert. Ce Jacques, ce garçon de vingt-cinq ans qui sauve l'Europe, est bien étonnant. Puis, com-

[illegible] ... de bon, présente comiques. Il [illegible] ... à grotesque, une apothéose du bâtard par trop arrangée et bruyante. On sent l'artifice de l'auteur, la volonté violente d'arriver à l'effet préparé, à n'importe [illegible] prix. [illegible] vraisemblance, la mesure, l'unité des caractères, tout est violé brutalement, tout est sacrifié aux besoins scéniques. Il faut que Jacques triomphe, il triomphera, dût M. Dumas l'asseoir sur les ruines du bon [illegible].

Voilà le théâtre de M. Dumas. Lui-même ne se cache pas, je crois, de professer la théorie que la première loi d'un auteur dramatique est d'empoigner la salle, par n'importe quels moyens.

Il faut que, pendant trois heures, le public vous appartienne. Ne le laissez pas respirer, surtout ne le laissez pas réfléchir. Imposez-lui votre logique, cette fameuse logique qui part d'un point acceptable, et qui ensuite va où vous voulez la conduire, si vous avez la main habile et forte. C'est encore plus de la mécanique que de la logique. Et si vous obligez le public à vous suivre jusqu'au bout, même lorsque vous le menez dans la fantaisie et le paradoxe, eh bien ! votre victoire est complète. Vous n'avez pas à vous inquiéter des réflexions que les spectateurs feront, quand ils seront rentrés chez eux. Ils vous ont applaudi, cela doit vous suffire. Vous êtes un dompteur.

Tout le répertoire de M. Dumas en est là. Ses premières représentations ont toujours été très bruyantes, très acclamées. Il est passé maître dans le métier du théâtre; il a de l'énergie, du brillant, de l'adresse plus que personne, un art de présenter hardiment et vivement les scènes, d'enlever les effets, qui lui donne une puissance irrésistible sur le public. Mais, dès que la toile est tombée et que le public rentre en possession de lui-même, toute cette magie s'en va, les objections se pressent en foule, on est presque irrité de s'être laissé prendre à ces vérités fausses qui ne sont que les théories équivoques d'un homme. A la lecture, le moraliste et le législateur vous font hausser les épaules. Il ne reste que des œuvres d'une construction curieuse, d'un effort continu, où l'on trouve çà et là, au milieu des conventions acceptées du métier, quelques belles scènes largement conduites.

Quant à la thèse contenue dans *le Fils naturel*, elle est singulièrement plaidée. Sans doute, M. Dumas a voulu tendre à ce que les pères reconnussent leurs enfants. Mais il a pris un drôle de chemin, car nous voudrions tous être Jacques, ce beau jeune homme auquel un viveur poitrinaire laisse un demi-million, qui plus tard se fait adorer par une charmante fille, qui sauve l'Europe, auquel un marquis veut donner son marquisat, qui voit à ses pieds toute une famille suppliante, réclamant l'honneur d'être reconnue par lui, pendant que, dédaigneux, il porte sa tête dans les étoiles. Voilà un roman qui doit faire rêver tous les jeunes gens. Les ambitieux, dans les mansardes, se diront : « Ah ! si j'étais fils naturel ! »

[illegible] *[illegible]*, a [illegible] cette apothéose de la [illegible] beaucoup plus de discrétion. Il est plus humain et plus équilibré que M. Dumas; tandis que M. Dumas a plus d'éclat et plus de force.

Au demeurant, c'est nous autres, les naturalistes, qui sommes les seuls moralistes, parce que nous sommes les seuls respectueux de la vérité. En ne voulant rien prouver, nous ne falsifions rien, nous n'imposons à personne les erreurs de notre jugement. Notre unique besogne est de mettre le dossier humain sous les yeux de tous; voyez, jugez et décidez. Que voulez-vous que les législateurs fassent de ce roman d'un fils naturel imaginé par M. Dumas? Cela se passe dans un monde qui n'existe pas, au milieu de complications extraordinaires. D'ailleurs pourquoi interviendraient-ils, puisque M. Dumas récompense les fils naturels et les place à sa droite, comme s'il était le bon Dieu? Le jour où l'on étudiera le bâtard tel qu'il se trouve réellement dans notre société, ce jour-là seulement on aura fait une œuvre de science et de vérité, que pourront consulter utilement les législateurs.

VI

Le Gymnase a repris *la Dame aux Camélias*. Rien à dire sur la pièce, qui est entrée dans cette célébrité où l'on ne discute plus les œuvres. Certaines parties ont vieilli, et il faut bien constater que la salle est restée glacée jusqu'à l'explosion de colère et de passion du quatrième acte. C'est justement cette passion et cette colère qui sont demeurées jeunes et qui font aujourd'hui le succès de la pièce. De tout le bagage dramatique de M. Dumas fils, *la Dame aux Camélias* est certainement l'œuvre la plus vivante, je veux dire celle qui a le plus de chances de vivre. Lorsqu'il l'a écrite, il n'était pas encore enfoncé dans toute sorte de théories philosophiques stupéfiantes, il ne se croyait pas appelé à régénérer l'humanité en général et la femme en particulier. Il peignait simplement la vie, et la vie seule fait les œuvres solides.

Le talent est simple, voilà l'axiome. Nous tous qui sommes affamés d'immortalité, nous nous donnons une peine effroyable pour trouver des accents nouveaux, des coins d'étude où personne n'ait pénétré. Et, en fin de compte, quand nous avons tout fouillé et tout remué, ce qui reste de notre amas de documents humains, ce n'est souvent qu'une page bien simple, bien vraie, écrite presque au courant de la plume, sans aucune recherche. L'exemple de *Manon Lescaut* devrait nous faire réfléchir, surtout nous autres qui raffinons aujourd'hui sur notre analyse et sur notre style, avec des nervosités maladives.

M. Dumas fils, comme tous les écrivains d'ailleurs, a exagéré, de plus en plus, la note personnelle qu'il apportait. Dans *la Dame aux Camélias*, on peut déjà apercevoir les germes des thèses qu'il a soutenues plus tard. Mais alors, il était jeune, il obéissait surtout à la poussée de son sang et de ses nerfs. De là l'accent profondément humain de certaines scènes, les meilleures, celles qui soutiennent encore l'œuvre. J'ignore si les scènes en question suffiront pour assurer à la pièce une longue existence. Elles font toujours beaucoup d'effet, mais elles m'ont paru bien peu littéraires, d'une forme lâchée qui résistera dif-

ficiellement à l'action du temps. Je retombe là dans mon péché.

Un fait curieux auquel je songeais. D'ordinaire, lorsqu'un écrivain tire une pièce d'un roman, c'est le roman qui reste supérieur. Il y a même, dans la critique courante, une opinion défavorable à toute œuvre dramatique qui a passé d'abord par la forme du roman; on dit avec raison que les conditions de chaque genre sont particulières et qu'il est toujours dangereux de mettre à la scène un sujet que l'on a d'abord conçu pour le livre. Eh bien ! il est arrivé, dans le cas particulier de *la Dame aux Camélias*, que la pièce a presque fait oublier le roman. Cela s'est également présenté pour *le Roman d'un jeune homme pauvre*, de M. Octave Feuillet. Je trouve le fait très caractéristique. Il est une preuve que le roman est médiocre.

Je l'ai relu, il y a quelques mois, ce roman de *la Dame aux Camélias*. Il ne compte vraiment pas, à côté des œuvres maîtresses de Balzac, de Stendhal, d'Hugo, de George Sand, de Flaubert, des Goncourt. Littérairement parlant, il est de qualité très inférieure. C'est un diminutif des grands récits passionnés de Dumas père, avec une invention moins abondante et un souci plus grand de la réalité moderne. Le livre a eu la fortune de peindre, un des premiers, les filles, le monde louche des gourgandines et des jeunes hommes qui jettent leurs cœurs sur les chemins. Seulement, aujourd'hui, il paraît pâle, tellement on est allé loin dans les mêmes peintures. Il est poétique, voilà le vrai mot. Nous avons des réalités plus accentuées et plus saisissantes.

En somme, si la pièce a tué le roman, c'est que M. Dumas fils est plus fait pour le théâtre que pour le livre. Et il y aurait pourtant une curieuse comparaison à établir, car M. Dumas est arrivé à un résultat absolument contraire, lorsqu'il a tiré, avec certaines modifications, *la Femme de Claude* de *l'Affaire Clémenceau*. Là, le roman est resté de beaucoup supérieur à la pièce. Selon moi, cela vient de ce que *la Dame aux Camélias* entrait aisément dans notre convention théâtrale, tandis que *l'Affaire Clémenceau* était un livre trop âpre, trop violent, pour ne pas faire éclater le cadre étroit de notre art dramatique. Ajoutez que jamais l'auteur ne s'était perdu dans une métaphysique plus obscure. Je n'oserai risquer mon opinion sous la forme d'une loi absolue; je me contenterai de dire que presque toujours une pièce tirée d'un roman remarquable échoue, tandis qu'une pièce tirée d'un roman médiocre a des chances de réussir.

VII

A plusieurs reprises, j'ai expliqué pourquoi le talent de M. Dumas me plaisait peu. Certes, il reste un de nos auteurs dramatiques contemporains les plus puissants sur la foule; il a une facture très carrée, et il sait son métier au point d'oser tout ce qu'il veut, même l'ennui et l'extravagance. Enfin, ce dont je lui ai plus de gré encore, c'est d'être un moderne, c'est d'aborder la vie en homme qui consent à l'étudier d'une façon expérimentale.

Mais le malheur est qu'il n'apporte point, dans cette étude, le désintéressement de l'observateur. Toutes ses observations sont faussées et dénaturées par des vues paradoxales et un système arrêté d'avance. Il ne se hausse presque jamais à l'humanité, ce qui restreint singulièrement ses œuvres; il en reste à la société, témoin son chef-d'œuvre, ce *Demi-Monde*, qui ne se comprend presque plus déjà et qui stupéfiera nos petits-fils. Molière vit, parce qu'il a peint l'homme éternel. M. Dumas ne pourra vivre, parce qu'il s'est enfermé dans la peinture d'un cas particulier, d'une certaine classe d'hommes et de femmes, dont les façons d'être se modifient avec les mœurs.

Ce qui me blesse, en somme, dans la situation littéraire faite à M. Dumas, ce qui me rend parfois sévère envers lui, c'est que cette situation est grandie outre mesure. Nos enfants seront durs pour lui, je le répète. On l'a mis si haut, qu'il ne peut que descendre. Le penseur est médiocre, gâté par toutes sortes d'idées saugrenues, enfoncé dans l'idée fixe, n'ayant rien apporté que des axiomes tapageurs qui ont le vide et la sonorité d'un tambour. L'écrivain est tout à fait de second ordre, bien que le monde des boulevards et la Bourse se pâment devant sa prose; et, puisque l'occasion se présente, je signale son dernier discours sur les prix de vertu, à l'Académie, comme une des pages les plus plates et les plus barbares que je connaisse. Enfin, son esprit tant vanté est un des agacements mêmes de son talent, car cet esprit déteint sur tout, il devient l'esprit de chacun de ses personnages, il poursuit le lecteur et le spectateur jusque dans les points et les virgules.

Mais voilà que je cède encore à mon antipathie littéraire et c'est uniquement d'*Une visite de noces* dont je veux parler aujourd'hui. Ce petit acte est l'œuvre que je préfère, dans le lourd bagage de M. Dumas. Il y a étudié un fait humain, d'une façon très hardie, et l'étroitesse du cadre l'a empêché de se livrer à ses digressions habituelles. On voit briller là un éclair de l'éternelle vérité.

On connaît le sujet de la pièce. M. de Cygneroi, qui a rompu une liaison avec madame de Morancé pour se marier, vient, accompagné de sa femme et d'un poupon, après un an de mariage, rendre visite à cette dame. Et voilà que madame de Morancé, conseillée par un ami, Lebonnard, joue l'atroce comédie d'une femme perdue, qui a roulé d'amant en amant. M. de Cygneroi, repris d'un désir fou, veut s'enfuir avec elle; puis, en apprenant que toute cette infamie est inventée, il retourne honnêtement à son ménage. Rien de plus, rien de moins.

Dans sa préface, M. Dumas répond à l'article que M. Francisque Sarcey a écrit autrefois sur la pièce, un des très bons articles de ce critique judicieux. La querelle entre l'auteur et le critique est simplement dans ceci : M. Sarcey admire profondément, seulement il se révolte contre l'impression de malaise que lui laisse l'œuvre, il voudrait « une larme »; tandis que M. Dumas s'entête à dire qu'il a eu raison de garder l'attitude froide de l'anatomiste maniant son scalpel.

Certes, cette attitude ne me déplairait pas. Mais, en réalité, M. Dumas ne l'a jamais eue et ne l'aura jamais. Il croit avoir trop d'esprit pour

[illegible] simplement soucieux du mécanisme de la vie, n'allant pas [illegible] se gardant de conclure. Lui, est tranchant, bref, tout d'une pièce, sans respect pour le fait, quand le fait le gêne ; et il s'exalte dans le paradoxe, il part d'une vérité pour entasser toutes les erreurs imaginables. Comment veut-on qu'un tempérament pareil se cloître dans une étude patiente?

Je suis avec M. Sarcey, tout en ne pensant pas comme lui. Ce n'est point « une larme » que je réclame, mais un respect plus grand de la vérité. Et remarquez que ce respect suffirait ici pour détendre cette pièce, où le parti pris de l'écrivain est trop visible, et dont chaque scène grince avec un bruit de charnière mal graissée. On se sent en face d'une mécanique destinée à vous broyer. La mécanique n'est pas mal fabriquée ; elle vous prend la main, puis le bras, puis tout le corps. Mais ce n'est toujours qu'une mécanique. L'auteur a beau faire, il n'y a pas là de la chair et des os, il n'y a que du cuivre et du fer.

Ah ! si M. Dumas se doutait de la force toute-puissante de la bonhomie ! Son grand malheur est qu'il n'est pas bonhomme. Il n'a ni gaieté, ni souplesse, ni laisser-aller. Il paraît croire que la vie est un théorème que l'on formule par A plus B. Il se raidit, invente des mots, tâche d'enfermer l'homme et la femme dans les deux membres d'une équation. Et c'est pourquoi l'homme et la femme lui échapperont sans cesse, parce que rien n'est plus souple, plus bonhomme que la vie.

Par exemple, voici *Une visite de noces*. Voyez comment un auteur dramatique de grand talent a pu fausser un fait vrai, jusqu'à le rendre absolument inacceptable.

Qu'est-ce qui se passe dans l'existence de tous les jours? Un homme se marie, il a une femme charmante, un enfant, toutes les joies du foyer domestique. Or, cet homme se trouve un beau matin en face d'une ancienne maîtresse. Il la méprise, il croit savoir qu'elle glisse de plus en plus sur la pente du libertinage. Et pourtant voilà ses sens qui s'allument, les souvenirs des anciennes voluptés s'éveillent, l'infamie de cette femme ajoute à la réconciliation un piment de plus. Au fond de l'homme, il y a la bête qui va par goût à l'ordure des autres. C'est là une observation cruelle, mais juste.

Dès lors, que va-t-il arriver? Je reste toujours dans la réalité. Ou l'homme reviendra pour une heure à son ancienne maîtresse, ce qui est le cas le plus fréquent ; ou, repris de passion, il s'exaltera et fuira avec elle. Ce n'est là qu'une question de tempérament. Dans le second cas, on sera sévère pour lui, on plaindra la femme et l'enfant ; mais, dans le premier cas, on se contentera de sourire. Mon Dieu ! si les maris donnaient seulement un petit souvenir aux anciennes maîtresses, les ménages n'iraient pas encore trop [illegible]

Je ne juge pas en moraliste, je suis un simple observateur, et je répète que les choses, dans la vie, s'arrangent le plus souvent d'une façon commode. Combien de maris qui retournent à leurs vieilles amours et qui sont de parfaits honnêtes gens ! Les traiter d'infâmes est bien gros. Tout cela est relatif : entre un mari qui a des ressouvenirs sensuels, tout en adorant sa femme, et un mari rigoriste qui tue sa femme par la voie cloîtrée qu'il lui impose, la morale ne saurait hésiter. Il faut s'être très mal conduit pour avoir la sévérité de M. Dumas, une sévérité en quelque sorte algébrique qui procède par formules.

Maintenant, il est très vrai que M. de Cygneroi est un gredin ; mais M. de Cygneroi est une marionnette à M. Dumas, pas davantage. Il est pis que scélérat, il est grotesque. Où avez-vous vu un monsieur qui lâche si brutalement sa femme, pendant une visite? L'invraisemblance saute aux yeux. M. de Cygneroi, à moins d'être frappé de folie, doit rentrer chez lui avec sa femme, prétexter un voyage ou autre chose, retrouver le lendemain madame de Morancé. Et, d'ailleurs, cette fuite subite est peu acceptable. On fuit au bout d'une semaine, d'un mois, lorsqu'on souffre des obstacles du ménage ; mais là, tout d'un coup, au débotté, sans crier gare, sans aucun travail de la passion, lâcher sa femme et son enfant, c'est ce qui surprend par trop, c'est ce qui plonge M. de Cygneroi dans l'odieux jusqu'au cou. Vraiment, il est facile d'obtenir un misérable, en lui prêtant des procédés pareils.

Ce n'est pas tout. M. de Cygneroi n'est encore que brutal, il va devenir comique. Voilà un homme que la passion transporte jusqu'à lui faire rompre la vie conjugale d'une minute à une autre. Evidemment, le bouleversement est complet en lui. Ce n'est pas un simple caprice, la fantaisie sensuelle d'une heure. Et un coup de baguette va suffire pour le ramener. Dès qu'il apprendra que madame de Morancé n'est pas une fille, il reviendra aussi brusquement à sa femme qu'il s'est éloigné d'elle, et l'auteur en sera quitte pour lui faire dire :

— Si c'est pour vivre avec une honnête femme, je n'ai pas besoin de madame de Morancé : j'ai la mienne.

Qui ne voit que c'est là une simple phrase de théâtre? Est-ce qu'on dit jamais de ces phrases-là? Un homme repris à la gorge par la passion, ne s'en débarrasse pas si aisément. Dès lors, M. de Cygneroi est un pantin.

J'ai dit le mot, il est un pantin à M. Dumas. On suit continuellement, derrière lui, M. Dumas qui lui fait remuer les bras et les jambes. Ce n'est plus un personnage vivant, mais un argument présenté dans le jour qui convient. Et j'en dirai autant des autres personnages de la pièce. Où a-t-on jamais rencontré une femme qui se prête, comme madame de Morancé, à une comédie abominable, dans l'étrange but de se guérir de la passion? Je ne parle pas de Lebonnard, cet ami des femmes, que M. Dumas affectionne et qui est d'une convention si agaçante.

Le dialogue est aussi bien étrange. Dans la longue scène entre M. de Cygneroi et Lebonnard, une scène de quinze pages, toute la première partie est insupportable d'argumentation et d'esprit alambiqué. Mais le modèle du genre est dans la scène entre madame de Morancé et M. de Cygneroi. Il y a là des tirades bien typiques. Par exemple, à la fin d'une longue réplique, madame de Morancé s'écrie : « Cœur humain ! corps humain ! mystère ! » Et, quand on a tourné la page, on voit qu'elle ajoute : « La nature humaine a ses évolutions successives, et Dieu a eu la prévoyante bonté, voulant nous amener jusqu'à la mort sans trop de fatigue

pour nous, d'échelonner tout le long de la route certains étonnements, certaines surprises qui nous redonnent envie de vivre au moment où nous ne nous croyions plus bons qu'à mourir. C'est ce que les anciens appelaient les métamorphoses. » Dans quel monde M. Dumas observe-t-il donc les femmes, pour leur prêter un langage si cocasse?

Je me résume. M. Sarcey trouve *Une visite de noces* d'une impression pénible, et il a raison. Mais cette impression existe, non pas parce que M. Dumas a étudié la nature humaine de trop près et sans attendrissement, mais parce que, au contraire, il n'a pas serré la vérité d'assez près, parce qu'il n'a pas su voir la souplesse et la bonhomie de la vie. On sent la fausseté, l'invraisemblance des situations; on se dit plus ou moins nettement que madame de Morancé est hors de son rôle, que M. de Cygneroi s'avilit à plaisir et qu'ensuite il revient à lui trop aisément, que tout cela est un conte à dormir debout, un conte désagréable qu'on aurait mieux aimé ne pas entendre. Voilà où est le malaise. Mettez à la place un récit vrai, faites que les personnages vivent réellement leurs passions, vous aurez peut-être une action terrible, mais l'impression n'aura plus le côté pénible des fables équivoques.

On me dira : la faute en est au théâtre. M. Dumas a dû entrer dans la convention. Pour faire tenir l'action dans un seul acte, il lui a fallu violenter la vraisemblance et précipiter les volte-face de ses personnages. Et M. Sarcey, dans ce cas, sera sans doute le premier à excuser M. Dumas. Eh bien, si c'est le théâtre qui a tort, tant pis pour le théâtre ! Il est un mauvais instrument qui fausse tout ce qu'il veut rendre. L'épreuve est complète. Du moment que M. Dumas, un maître ouvrier en somme, est impuissant à tirer des formules connues une représentation exacte de la vie, c'est tout au moins que ces formules sont mauvaises.

VIII

Je viens de lire la très curieuse et très intéressante préface que M. Dumas publie en tête de *l'Etrangère*. Elle doit rester, car elle me semble être une confession, une analyse peut-être involontaire de la crise psychologique qui se passe dans un écrivain, à l'heure douloureuse des adieux au public.

M. Dumas jette, avec une complaisance des plus légitimes, un regard sur sa longue et glorieuse carrière. Il se plaît à s'arrêter un instant sur le terrain de ses victoires. C'est lui qui le premier a osé mettre au théâtre la fille avec ses amants, ses marchandages, sa vie de désordre; et il salue *la Dame aux Camélias*. C'est lui qui le premier a osé mettre au théâtre le bâtard, dans ses réalités contemporaines; et il salue *le Fils naturel*. C'est lui qui le premier a osé mettre au théâtre ce dénouement révolutionnaire, un honnête garçon épousant une fille-mère dont le premier amant vit encore; et il salue *les Idées de Madame Aubray*. C'est lui qui le premier a osé mettre au théâtre le type immonde du bellâtre vivant aux crochets des femmes; et il salue *Monsieur Alphonse*. Telles sont les triomphantes étapes qu'il a parcourues, livrant chaque fois une bataille aux conventions de la scène, aux préjugés et aux peurs du public, élargissant chaque fois le domaine de l'auteur dramatique.

Ce n'est pas tout. Avec un orgueil justifié, il dit où il a pris le théâtre. En 1852, lorsqu'il donnait au Vaudeville *la Dame aux Camélias*, il lui fallait introduire des couplets dans son œuvre. D'autre part, un reflet de majesté classique qui entourait encore la Comédie-Française, l'obligeait à porter son *Demi-Monde* au Gymnase; et il a fallu vingt ans, avant que cette comédie fût jouée sur la scène pour laquelle il l'avait écrite. Donc, tous les obstacles lui barraient la route : des lois, des usages, des préjugés, des terreurs, des mauvaises volontés; et il a tout franchi, et il a imposé ses audaces par son grand talent, et aujourd'hui il se repose dans la pensée d'avoir fait faire, grâce à son opiniâtreté, un grand pas à notre théâtre national. Oui, certes, en dehors de ses œuvres, qu'on peut discuter, il laissera une trace profonde de son passage, il aura l'éternel honneur d'avoir combattu pour la vérité et de s'en être tiré souvent en grand capitaine.

Eh bien, à cette heure, voilà M. Dumas, voilà ce combattant couvert de lauriers, qui paraît vouloir se retirer sous sa tente. Mais, avant de quitter le champ de bataille, il éprouve le besoin d'ouvrir son cœur devant la génération qui vient. Certes, il est plein d'expérience, d'esprit et de logique. Evidemment, voici les paroles qu'il va adresser à la jeunesse :

« Voyez mon exemple. J'ai grandi dans la lutte. Mes jours se sont passés dans l'amour de la vérité, et si je suis une gloire, c'est que parfois j'ai osé me hausser jusqu'à elle. Chacune de mes pièces a été un combat livré à l'ignorance et à la sottise. Aujourd'hui, ma joie est d'avoir fait reculer la convention d'un pas. Imitez-moi donc, reprenez la besogne, où l'âge me force à la laisser; creusez le sillon davantage, si vous le pouvez; allez à toutes ces vérités que j'ai pressenties et que je n'ai pu dire. Vous continuerez ainsi le labeur humain, le labeur des siècles, qui est de marcher vers la lumière. A ce prix seul, vous serez grands un jour. »

M. Dumas parle-t-il ainsi? Nullement. C'est un grand chagrin. Un trou se fait dans la logique de cette intelligence. Ce guerrier déconseille la guerre. Il dit à la jeunesse : « A quoi bon lutter? la convention est plus forte que nous. Elle régnera toujours, elle est l'essence même du théâtre. Jamais nous n'y dirons la vérité, dont le public ne veut pas. Croisez-vous les bras, il n'y a plus rien à faire après moi, car j'ai certainement poussé les choses aussi loin qu'on peut aller, plus loin même. Le monde est fini. Je renie mes œuvres. Tout est néant. »

Voilà les conseils de M. Dumas, au bout de sa carrière. Mon cœur se serrait en lisant sa préface. Certes, il était le dernier qui dût nous jeter ce découragement suprême. Il n'avait plus le droit de soutenir la convention, d'interdire la vérité, de borner l'art, lui dont le continuel effort a été de l'élargir. Je risque ma pensée tout entière : sa préface est une mauvaise action, dans l'ordre élevé du courage des esprits. Que s'est-il donc passé? Comment cet oseur peut-il brusquement

[illegible] toute sa gloire [illegible] mise de la logique. [illegible] de la logique [illegible] l'explication est [illegible] M. Dumas [illegible] pousser der-rière lui une génération, dont il est un peu le père, mais qui lui manque aujourd'hui de respect, en trouvant qu'il n'a peut-être pas eu assez d'audace, et qu'en tous cas elle peut et doit oser davantage. M. Dumas se sent devenir le passé, il hésite devant l'avenir.

L'histoire est éternelle. En politique, les révolutionnaires de la veille deviennent les conservateurs du jour, s'ils montent au pouvoir, et ils combattent les hommes du lendemain qui, fatalement, doivent les remplacer. Il n'y a pas d'exemple d'un écrivain avouant qu'il n'emporte pas la littérature avec lui, reconnaissant à ses cadets le droit de continuer sa besogne et de la pousser plus avant. C'est ainsi que M. Dumas a été amené à jeter une parole de désespérance dans le mouvement naturaliste contemporain. Il a écrit sa préface contre ce qu'il appelle la nouvelle école, et ce qui n'est en somme que la marche naturelle des esprits, l'évolution du siècle lui-même.

Je n'entreprendrai pas de réfuter ici M. Dumas. Songez que sa préface tient tout un journal et que je dispose de bien peu de place. Je laisse d'abord de côté ses échappées philosophiques ; il recommence le scepticisme de Montaigne, il met en doute la vérité elle-même. Cet écrivain qui fait de la convention sa croyance absolue, son article de foi, ne croit pas à la vérité. Je connais l'argument, et c'est pourquoi j'ai toujours voulu, autant qu'il est possible, asseoir notre monde littéraire actuel sur le terrain scientifique, sur le terrain de l'observation et de l'expérimentation. Ensuite, après s'être demandé si la vérité existe, M. Dumas s'en tient à la pure pratique de son métier d'auteur dramatique. Ce n'est plus qu'un homme de grande expérience nous racontant les obstacles qu'il a rencontrés, la peine qu'il a eue à les tourner ou à les franchir. Pris de mélancolie, accusant l'art plutôt que lui, s'il n'a pas élargi ses œuvres davantage, il en arrive à tout rejeter sur les difficultés de la besogne, sur la bêtise du public, sur l'impossibilité de faire mieux qu'il n'a fait. Telle est la conclusion de sa préface : « Vous m'accusez de n'avoir pas fait assez vrai, et je vous réponds que je n'ai pas pu, et j'ajoute que personne ne pourra jamais. »

Pour appuyer cela, il cite des exemples. Il y a l'anecdote de l'amant accusé d'adultère, et que les habitués de la police correctionnelle huent, s'il avoue ses relations avec sa complice. Il y a l'histoire de la femme à laquelle on tolère un premier amant, mais qu'on siffle au théâtre, dès qu'elle en prend un second. Et il part de là pour dresser une liste de ce que le public admet et de ce que le public n'admet pas ; c'est un vrai manuel du parfait fabricant. Toutes ses remarques, d'ailleurs, sont justes, car il nous donne le fruit de longues observations. Mais ne comprend-il [illegible] propres œuvres sont autant de coups de pied triomphants dans ce code du possible et de l'impossible? Derrière lui, à mesure qu'il relève [illegible] ses œuvres arrivent et font des brèches. Puisqu'il a fait ce trou, et ce trou encore, pourquoi ne ferions-nous pas d'autres trous à côté? Quelle étrange attitude, quel besoin de nous dire : « On ne peut pas cela », lorsqu'on doit ajouter aussitôt : « Moi, je l'ai fait ! »

Sans doute, M. Dumas a raison. C'est une bien dure besogne que d'imposer la vérité au public. Je sais parfaitement les peines inouïes qu'il a dû avoir pour apporter la quantité de vrai qui se trouve dans ses œuvres. D'autre part, il recommande très justement la prudence et l'habileté. On doit, à coup sûr, posséder le métier à fond, pour courir le risque de mettre les audaces à la scène. Mais tout cela ne conclut pas en faveur de la convention ; il faut un grand talent, beaucoup de volonté et beaucoup de puissance, voilà tout. Puis, le point où M. Dumas me paraît se tromper radicalement, c'est lorsqu'il fait du public un être abstrait, immuable dans les siècles, ayant une constitution particulière qui ne varie pas. Ma croyance, à moi est qu'il n'y a pas de public ; il y a des publics. Remarquez que M. Dumas est très sévère pour son public ; il le traite de grand enfant, de gamin, il l'accuse de futilité, de niaiserie. En tous cas, le public qui a sifflé *Hernani*, n'est plus celui qui l'acclame à cette heure ; le public qui se scandalisait au *Demi-Monde*, n'est plus celui qui le regarde aujourd'hui comme une œuvre classique. Au théâtre, le rôle de l'auteur dramatique est précisément de transformer le public, de faire son éducation littéraire et sociale, non pas brutalement, mais avec toutes les lenteurs que réclament les longues évolutions d'un peuple. Ne basez donc rien de définitif sur le public, car celui qui refusait un amant indélicat sur les planches, a accepté le lendemain *Monsieur Alphonse*.

Maintenant, j'arrive au cas qui m'est personnel. M. Dumas me fait l'honneur de me mettre en cause, dans sa préface. Je serai très franc ; j'étais prévenu, et j'avais espéré de sa part une étude plus réfléchie. Lui, n'est ni un reporter, ni un chroniqueur, ni un critique que les nécessités du journal emportent. Il a pu consacrer des mois à sa préface, il avait le temps de se renseigner, de lire, de contrôler. Eh bien, il me paraît s'être contenté, lui, comme les autres, d'avoir pris sur moi l'opinion courante, de m'avoir vu à travers les caricatures et les plaisanteries des journaux. De là une base fausse, qui fait crouler toute son étude.

Où a-t-il lu, grand Dieu ! que je réclamais les gros mots de la langue au théâtre? Qu'il me cite ma phrase, qu'il appuie au moins son affirmation sur une preuve. Et, voyez le résultat, toute sa préface repose là-dessus, il prétend qu'il y a une nouvelle école, l'école naturaliste, qui veut imposer au public les ordures du langage. Alors, il emplit vingt pages, il part en guerre, il cite Shakspeare et Molière, il appelle Boileau à son secours, il invoque Jean-Jacques Rousseau, il utilise en passant Frédérick Lemaître, il met en branle notre littérature et les littératures du monde entier, pour prouver quoi? Que de nos jours, avec nos mœurs, avec notre public actuel, il nous est radicalement impossible de lancer un gros mot dans une salle de spectacle. Eh bien ! monsieur, vous avez raison. J'ai toujours été de votre avis, jamais je n'ai dit le contraire. Mais avouez que voilà bien du papier perdu.

Eh ! sans doute, les gros mots sont impossibles. Nous ne pouvons même plus employer les

mots de Molière : [illegible] ceux de Shakspeare et de Ben Johnson. L'auteur qui mettrait son audace à vouloir du coup faire avaler à notre public le catéchisme poissard, serait un simple imbécile. Donc, pas de gros mots, personne n'en a jamais demandé. Ce n'est pas que je les condamne au point de vue absolu. On paraît ne pas connaître notre littérature. Tout le quinzième siècle, tout le seizième siècle ne se gênaient guère, et le dix-septième siècle non plus. Ce serait une curieuse étude à faire que de relever chez nos grands écrivains les audaces de langage. Il y a, dans Corneille, un mot terrible que j'ai risqué dernièrement et qui a fait scandale. Mais on ignore cela, on [illegible] croire que j'ai inventé la note brutale. Puisque l'occasion se présente, me sera-t-il permis de dire que je n'ai jamais risqué un de ces mots abominables, qu'après l'avoir pesé pendant des mois dans ma conscience d'écrivain et de moraliste; il était venu sous ma plume comme une nécessité atroce, et si je le laissais, c'était comme un fer rouge dans une plaie, avec le cri de terreur et de souffrance qu'il arrachait.

Voilà pour le livre. M. Dumas a raison de dire que cette exécution d'un vice par son nom même n'est pas possible aujourd'hui au théâtre. Seulement, pourquoi me prête-t-il l'opinion contraire, lorsque rien ne l'y autorise? J'ai dit souvent que la langue au théâtre me semble devoir être l'expression même des personnages. Ainsi, j'ai combattu M. Dumas, avec trop de sévérité sans doute, pour l'esprit qu'il prête indifféremment aux hommes, aux femmes, aux enfants; c'est toujours lui qui parle, et cela a le tort immense de tuer l'individualité de ses créations, d'en faire de continuelles reproductions d'un même type. Selon moi, sa madame Guichard est une de ses rares figures vivantes, justement parce qu'il l'a voulue vraie jusque dans ses paroles. Ma conviction est donc que chaque personnage mis à la scène doit avoir son expression propre, comme il a son allure; sans quoi on n'obtient que des figures effacées, des arguments montés sur des jambes, des pièces d'échecs manœuvrant sous la poussée des doigts. Mais, dans tout cela, il n'y a pas la moindre nécessité du mot cru.

Alors, à quoi bon la préface de M. Dumas? Il se bat contre les moulins à vent, il est de mon avis, sans vouloir en être. Selon lui, je demande la vérité absolue, la reproduction exacte de la nature. Où a-t-il encore trouvé ça? Il sait aussi bien que moi ce que je voudrais dire, si l'expression m'emportait et si je me donnais ce programme. Notre création humaine n'est jamais que relative, je l'ai dit vingt fois. Seulement, il y a des degrés, dans notre effort vers la vérité; je veux le plus grand effort possible, voilà tout, en acceptant forcément les imperfections du métier et les impuissances de l'ouvrier. Je répète que M. Dumas, qui est un penseur, m'entend parfaitement. Il a passé par où je passe, il connaît ce terrain, cet amour de tout voir et de tout dire. Quant aux raisonnements qu'on peut faire sur notre infirmité, ils sont, hélas ! faits par tous les écrivains, et ce n'est pas une noble besogne que de vouloir y briser les hommes de courage.

Je me suis montré souvent bien dur pour M. Dumas. Mais j'ai la conscience de ne l'avoir jamais attaqué que lorsqu'il s'écartait par trop du vrai. Il a été un des ouvriers les plus puissants du naturalisme contemporain. Puis, il s'est déclaré en lui une sorte d'accès philosophique, qui a empoisonné et détraqué ses œuvres. C'est alors que j'ai regretté de le voir s'échapper du terrain scientifique, où était son triomphe. Justement, quelle étrange comédie que cette *Etrangère*, faite de pièces et de morceaux, avec un duc de Septmonts si net et si vrai, avec cette miss Clarkson, le rêve, la folie, la vierge du mal des mélodrames d'autrefois ! M. Dumas nous dira-t-il que ce sont les nécessités scéniques, la convention et les préjugés, qui lui ont imposé cette figure banale et baroque? Non, mille fois non ! Il a mis la baronne d'Ange au théâtre, il pouvait ne pas y mettre cette Clarkson. S'il l'y a mise, c'est qu'à un certain moment son cerveau d'écrivain a été embrumé d'une vapeur philosophique, mystique, socialiste et religieuse. Eh bien, c'est cela que j'ai combattu en lui et que je combattrai encore, parce que je trouve cela mauvais et douloureux, dans un esprit aussi large. Il s'est diminué chaque fois qu'il est sorti du naturalisme. Ce qui restera de lui, ce sera uniquement la somme de vérité qu'il a conquise sur la convention.

Avant de finir, je tiens à citer les lignes suivantes : « Il faut être d'une outrecuidance niaise, voisine de l'hémiplégie ou du *delirium tremens* pour s'imaginer qu'on est fait des révolutions en littérature et qu'on est un chef d'école. On peut avoir autour de soi quelques besogneux, quelques naïfs et quelques malins qui vous disent ces choses-là par nécessité, par ignorance ou pour se donner le spectacle de la sottise d'un homme célèbre, mais il ne faut pas les croire. » Voilà qui va être bien désagréable à Victor Hugo.

Maintenant, on a prétendu que ces lignes s'adressaient à moi. J'en doute encore, car le ton de la préface, aux autres passages, est des plus courtois. M. Dumas connaît-il la force des légendes? A-t-il étudié combien une idée toute faite, répandue dans le public, a de la peine à en être arrachée, pour être remplacée par l'idée vraie? C'est une étude curieuse à faire, et qui devrait le tenter, lui qui aime à observer les foules. Eh bien, je lui propose mon cas.

Il doit me comprendre. Je parle à une haute personnalité littéraire, qui a dû voir se former beaucoup de légendes autour d'elle. Que ferait-il, à ma place, s'il n'était pas le moins du monde orgueilleux et qu'on l'accusât de l'être; s'il n'avait pas la prétention d'apporter une formule nouvelle et qu'on lui en imposât une; s'il vivait en brave homme, trouvant tout chef d'école imbécile, et qu'on voulût à toutes forces faire de lui un chef d'école? Je m'adresse à sa franchise. Dois-je mettre à nu les quelques amitiés qui m'entourent, montrer que chacun pense à sa façon dans ce petit monde, répéter une fois encore qu'il n'y a ni école ni chef? Dois-je plutôt attendre que la vérité se fasse? Evidemment, c'est encore là le meilleur parti. Mais M. Dumas comprendra-t-il au moins, si je me tais, la révolte que peut soulever en moi l'aide inconsidérée qu'il apporte à l'erreur, en acceptant sur ma personne, sans documents, sans contrôle, toutes les niaiseries et toutes les calomnies qui courent les journaux? Cela n'est pas digne de

lui, ni de son caractère ni de sa situation. C'est encore une action mauvaise.

Entre M. Dumas et moi, un mot doit suffire. Il s'est laissé tromper, tout ce qu'il avance est faux, je l'affirme. Mon continuel étonnement, c'est qu'il soit si difficile de lire et de comprendre ce qu'un homme a écrit. S'il n'y avait aucun document, si j'étais mort depuis cinq cents ans, je comprendrais ces erreurs matérielles, ces affirmations hasardées. Mais tout ce que j'ai publié est là, quelques heures suffisent pour en prendre une idée exacte. Quel étrange phénomène se produit-il donc? Comment arrive-t-on à me prêter des opinions de pure fantaisie, à me faire dire juste le contraire de ce que j'ai dit réellement? Ce qui me tranquillise, c'est que je compte réunir tous ces articles épars, et que je finirai par avoir raison, lorsqu'on se décidera à les consulter. On me prépare là un facile triomphe, que je n'ai pas cherché. Le jour où un esprit juste, étonné de cet assaut furieux de tous contre un seul, voudra se reporter aux éléments de la querelle, il sera bien surpris de voir que cet homme a été un simple travailleur cherchant le vrai, niant les écoles, affirmant la seule individualité, étudiant l'époque en historien, faisant sa propre tâche avec le sentiment de son impuissance et la continuelle peur de n'être pas digne du bruit maladroit qu'on déchaîne autour de lui.

Et, en concluant, je reviens à ce ton de mélancolie qui perce dans la préface de M. Dumas. Au bout du chemin, devant son œuvre, il semble se désespérer de ne pas la laisser plus grande. Alors, comme je l'ai dit, il préfère douter de la vérité que de lui-même. Où il n'a pu passer, il prétend barrer le chemin. Seulement, il ne faut pas que la jeunesse l'écoute. Entendez-vous, vous tous qui travaillez, qui luttez, qui rêvez de triompher, ce n'est pas M. Dumas qui vous parle, ce n'est plus que son ombre. Ecoutez-le, quand il vous parle de son expérience, écoutez-le encore quand il vous recommande d'appuyer votre force sur de la prudence. Mais, quand il vous affirme en bloc l'éternité de toutes les conventions, quand il prétend la vérité impossible, quand il présente le public comme un élément immuable, ne l'écoutez plus, car il vous induit en erreur, il vous enlève tout votre courage, il vous jette dans la fabrication, dans la routine, dans le succès quand même.

Voulez-vous savoir ce que vous dit par ma bouche l'auteur de *la Dame aux Camélias*, du *Demi-Monde*, de *Monsieur Alphonse?* Voici ce qu'il dit : « Vous êtes jeunes, rêvez donc de conquérir le monde. Exagérez votre audace, songez qu'il vous faut dépasser vos aînés pour laisser à votre tour de grandes œuvres. Le métier vous glacera assez vite. Chaque conquête sur la convention est marquée par une gloire, personne n'est grand s'il n'apporte dans ses mains saignantes une vérité. Le champ est immense, infini. Toutes les générations peuvent y moissonner. J'ai terminé ma tâche, mais la vôtre commence. Continuez-moi, allez plus avant, faites plus de clarté. Je vous cède la place par une loi fatale, je crois à la marche de l'humanité vers toutes les certitudes scientifiques. Et c'est pourquoi je vous crie de reprendre mon combat, d'être braves, ne de pas avoir peur des conventions que j'ai entamées et qui céderont devant vous, dussiez-vous, un jour, par des œuvres plus vraies, faire pâlir les miennes. »

Tel est le seul langage que M. Dumas peut tenir à la jeunesse.

VICTORIEN SARDOU

I

J'entends faire à M. Victorien Sardou le reproche de ne point se modifier, de recommencer éternellement la même pièce, taillée sur le même patron. Pourquoi se modifierait-il? Il a une formule qui lui a réussi; il est trop ami du succès pour changer cette formule, tant que le public ne s'en lassera pas. Que demain le public exige autre chose, et l'on peut être certain qu'il abandonnera la coupe qui lui sert depuis ses débuts. Une seule fois, il a eu l'ambition d'écrire un chef-d'œuvre, *la Haine*. Mais une fois n'est pas coutume, et comme les spectateurs lui ont nettement signifié qu'ils ne voulaient pas de chefs-d'œuvre, il a pris solennellement, dans une lettre rendue publique, l'engagement de ne plus en faire. Et il tiendra parole, j'en suis convaincu.

Vraiment, nous sommes bien venus de discuter les pièces de M. Sardou! Il hausse les épaules de pitié. Nous lui reprochons trop d'ingéniosité, nous nous plaignons des pantins qu'il nous montre, des ficelles trop grosses qu'il attache à chaque situation. Et il sourit, il étale sa popularité, il cite les deux ou trois cents représentations de chacune de ses œuvres. Est-ce qu'un homme auquel le théâtre a payé un château peut avoir tort? Puis, je jurerais qu'il est très fier de son adresse, il doit discuter ses tours d'escamotage avec la conviction d'un homme passionné. Imaginez un marchand de jouets qui aurait un bébé parlant à vendre. Ses personnages disent « papa » et « maman », et il entend nous prouver que ce sont des personnages naturels.

Dora, la pièce en cinq actes que vient de représenter le Vaudeville, est une de celles où il est le plus facile de surprendre les procédés de M. Sardou. Il y a toujours deux parties très distinctes dans une œuvre de cet auteur dramatique, ce que j'appellerai le cadre et ce que j'appellerai l'action. M. Sardou cherche le cadre dans l'actualité; il a le flair du moment précis où il faut employer telle ou telle matière. Ainsi, *Dora* n'aurait pu être jouée quelques années

plus tôt, et, quelques années plus tard, on ne l'aurait pas comprise.

D'abord, le cadre. L'auteur a dû se dire qu'il y avait un milieu curieux à peindre, celui du demi-monde étranger, les comtesses de hasard, les grandes dames venues on ne sait d'où, les aventurières que Paris accueille du moment où elles sont belles et où elles paraissent riches. Puis, cela ne suffisant pas, il a pris le coin de ce demi-monde qui avoisine le monde parlementaire, de façon qu'il a élargi son milieu en le prolongeant dans les coulisses de la politique. Là est la trouvaille qui a dû le décider. Il a conçu le rôle d'une espionne travaillant pour le compte d'un ministre autrichien. Même il a inventé tout un bataillon d'espionnes, opérant sous les ordres d'un baron de comédie. Des espions, n'était-ce pas un coup de maître? Notre idée fixe, en France, est que nous sommes espionnés; des légendes ont couru; le sujet allait tomber dans un terrain admirablement préparé.

Certes, je ne puis m'arrêter à discuter l'importance que M. Sardou donne à ses espionnes. Cela m'a paru bien puéril. Que des femmes bavardent, que des femmes écoutent, provoquent même des confidences et les répètent, la chose est vraisemblable. Mais que les États aient ainsi à leurs ordres des gredines qui agissent presque officiellement, en bandes, sous le commandement d'un monsieur quelconque, c'est ce qui me semble fort douteux. En tous cas, les choses ne se passeraient pas d'une façon aussi commode et aussi prudente que le croit M. Sardou.

Pourtant, j'accepte l'espionne. Voilà M. Sardou avec ce grand rôle sur les bras, une femme étrangère, d'une beauté admirable, venant à Paris confesser les personnages politiques. La pièce tout de suite menace de tourner au drame. En tous cas, l'espionne devra être une figure étrange, accusée avec relief et laissant deviner des profondeurs. On comprend qu'un auteur soit tenté. Mais M. Sardou, qui connaît son public, tourne autour de cette figure avec inquiétude. A quoi bon faire grand, cela ne réussit pas. Il préfère mille fois faire ingénieux. Et, tout d'un coup, il a trouvé; il lui suffit de faire de son espionne une fausse espionne. Il y a deux cents représentations là dedans.

Nous voici à l'action, maintenant. Imaginez un jeune diplomate, André, qui tombe amoureux d'une jeune Espagnole, rencontrée avec sa mère, à Nice. Les deux femmes ont des allures bizarres qui les font prendre pour des aventurières. Le triomphe, au fond, est d'en faire des personnages parfaitement honnêtes. André épouse Dora, la fille de la marquise de Rio-Zarès. Mais, le jour de son mariage, il croit découvrir qu'il s'est marié avec une espionne, dont les délations ont fait jeter en prison un de ses amis. En outre, un papier important lui a été volé dans son secrétaire, et tout accuse sa femme. Naturellement, au cinquième acte, l'innocence de Dora est proclamée. Elle était simplement la victime de la comtesse Zicka, une véritable espionne celle-là, qui avait volé le papier et fait emprisonner le jeune homme, en ourdissant sa trame de façon à se venger de Dora et d'André, qu'elle adorait.

Voilà du théâtre, au moins, parlez-moi de ça ! Il n'y a plus de grande figure, la fausse espionne est une pensionnaire égarée parmi des loups, la véritable espionne est un traître de mélodrame. Mais comme c'est travaillé, comme c'est machiné ! Je connais des tours de cartes qui sont moins amusants. D'abord, il faut que la comtesse tende ses pièges, et le petit jeu est très agréable. Pour le vol du papier surtout, on voit un trousseau de clefs qui se promène de main en main, de façon à récréer la société. Puis, il faut que la comtesse soit prise dans ses propres pièges, et ici le petit jeu recommence en sens inverse. Que peut-on demander de plus? n'est-ce pas une distraction suffisante pour un public qui digère?

Je recommande surtout le dernier acte. André et Dora ont rompu, tout est fini entre eux. Un ami, un député, Favrolle, qui mène la pièce, est chargé de confondre le vice et de récompenser l'innocence. Et il confond la comtesse, d'une façon énormément subtile. André lui a laissé l'adresse de son notaire sur une feuille de papier, que Favrolle a mise dans un buvard. La comtesse, restée seule, veut lire ce papier; elle le tient quelques secondes dans sa main gantée. Or, Favrolle a justement senti les gants de la comtesse, et, quand il reprend le papier, il retrouve la même odeur, la feuille s'étant imprégnée de cette odeur. C'est charmant, n'est-ce pas? Et ce qui est plus stupéfiant encore, c'est la prompte intuition du député, qui reconstruit le drame entier en quelques phrases. Enfin, pour aller de plus fort en plus fort, il joue une comédie à la comtesse; il lui fait tout avouer, grâce à une feuille de papier blanc, qu'il lui donne comme un dossier de police sur son passé.

Je n'entends pas nier les quelques scènes à effet que cette donnée à fournies à M. Sardou. Quand il a échafaudé une pièce sur toutes sortes de pointes d'aiguille, il obtient le plus souvent des situations intéressantes. L'horrible lutte de ce mari qui croit, le jour même de ses noces, avoir épousé une créature indigne, est dramatique. Je signalerai surtout la scène du troisième acte, où Teckli, le jeune homme que la comtesse a fait emprisonner, accuse nettement Dora, en face d'André, dont il ignore le mariage. Favrolle est présent. L'écrasement d'André, son besoin de savoir la vérité, les réticences de Teckli, l'intervention de Favrolle, tout cela est merveilleusement conduit. On est là dans un combat poignant et vrai. J'aime beaucoup moins la grande scène d'explications entre André et Dora, au quatrième acte. Elle est fausse. Il n'y aurait qu'un mot à dire pour que tout s'expliquât, et ni l'un ni l'autre ne dit ce mot. Dora ne reste pas dans son rôle, en refusant de parler et en faisant de la dignité. Tous deux ne peuvent avoir qu'un désir, chercher la vérité ensemble, la chercher jusqu'à ce qu'ils la trouvent.

Mais la pièce était finie, et nous y perdions le joli dénouement du cinquième acte, les gants, la feuille de papier et le reste. M. Sardou, à la chute du rideau, au quatrième acte, semble dire au public : « Maintenant, le drame est terminé, nous allons passer à un vaudeville, pour finir gaiement. » Et il rentre dans la coulisse ses personnages sérieux, il fait avancer les pantins. Au lieu de dénouer son action par André et Dora, les seuls intéressés dans l'affaire, ceux dont le cœur est encore tout vibrant des pas-

[illegible] court. Cela est peu noble et peu littéraire. Si Dora et André arrivaient par eux-mêmes à la vérité, la pièce aurait tout de suite une autre [illegible]

[illegible] Dora s'achevait par un vaudeville. [illegible] je la développe. Il semble que M. Sardou, dans ses pièces en cinq actes, entende tenir toute la soirée et donner au public un spectacle varié, tel qu'on en voit sur les affiches des théâtres de province. D'abord, il faut débuter par deux actes gais : M. Sardou fait ses deux premiers actes gais, en dehors de l'action. Ensuite, il faut un morceau de résistance, un drame : M. Sardou noue un drame dans son troisième et son quatrième acte. Enfin, comme je l'ai dit, il faut un vaudeville pour terminer, et M. Sardou s'arrange pour que son cinquième acte, son dénouement, soit un vaudeville. Voilà une affiche bien composée. Il paraît que la coupe est bonne, puisque le plus habile de nos auteurs dramatiques ne s'en écarte jamais.

Cette fois, pourtant, les deux premiers actes gais ont paru un peu longs. Le premier se passe à Nice, dans un hôtel où défilent les types excentriques de la pièce; le second se passe à Versailles, dans le salon de la princesse Bariatine, une grande dame russe, qui a la folie douce de la politique, au point de croire qu'elle fait et défait des ministères. Certes, il y a beaucoup de jolis détails. Mais tout cela est facile. Les grandes dames sans le sou, les mères qui traînent dans les villes d'eaux des filles en savates et en robe de soie pour les marier, n'ont plus rien de bien original. Quant aux députés, ils sont vraiment trop aisés à peindre ainsi d'une façon caricaturale. Les types mis à la scène par M. Sardou sont las de traîner dans les petits journaux. Il n'a pas trouvé un seul profil vraiment nouveau, il n'a pas inventé un seul mot profond. Ce sont des silhouettes sans intérêt aucun. A peine sent-on, çà et là, quelques allusions qui font long feu.

Le pis est que ces deux actes sont obscurs. On ne sait où l'auteur vous mène. Tout le début du premier acte a laissé le public très froid. Le troisième acte et le quatrième ont eu au contraire un grand succès. Le cinquième a fait sourire par son ingéniosité. Tel est le bilan exact de la soirée.

J'ai le regret, en terminant, d'avoir à prendre la parole pour un fait personnel. Dans un de mes [illegible] *Son Excellence Eugène Rougon*, j'ai, moi aussi, deux grandes dames, la comtesse Balbi et sa fille Clorinde, qui courent les villes de plaisir et le monde de la politique, comme la marquise de Rio-Zarès et sa fille Dora, l'une cherchant à marier l'autre. Ma Clorinde correspond avec un gouvernement étranger. Ma Clo-[illegible] même milieu que la Dora de M. Sardou. Enfin, dans le chapitre troisième de mon roman, mes deux étrangères sont posées comme les deux étrangères de M. Sardou, au premier acte, avec des détails d'une grande analogie.

Dieu me garde d'insinuer que M. Sardou a lu mon livre avant d'écrire sa pièce ! Les ressemblances s'arrêtent là, et les deux actions sont complètement différentes. Seulement, comme je puis avoir l'idée de mettre *Son Excellence Eugène Rougon* au théâtre, et que mon point de départ, mon premier acte, sera identiquement celui de M. Sardou, il faut bien que je prenne mes précautions. Voilà qui est fait.

II

Dans *les Bourgeois de Pont-Arcy*, la nouvelle pièce en cinq actes que vient de jouer le Vaudeville, M. Victorien Sardou est encore resté fidèle à la formule qui lui a valu tant de succès. Une fois de plus, il a encadré un drame dans les énormes développements donnés à une peinture de mœurs; et, comme dans ses précédentes comédies, nous avons eu deux actes d'exposition, longuement détaillés, suivis de deux actes d'action, très ingénieusement charpentés, et terminés par un acte de dénouement, bâclé d'une façon quelconque, mais de manière à laisser partir le public avec une impression gaie.

Cette fois, M. Sardou avait choisi pour cadre la peinture d'une petite ville. Les journaux ont eu le soin de nous avertir à l'avance, et avec plan à l'appui, que la petite ville de Pont-Arcy n'était plus la petite ville de Balzac, mais la petite ville contemporaine, que le chemin de fer a mise à trois heures de Paris. De là tout un changement dans les mœurs; on a construit un quartier neuf, la nouvelle ville, qui lutte avec les deux autres quartiers, la ville haute et la ville basse, la noblesse et le peuple; d'autre part, les ambitions sont décuplées, la fièvre de Paris s'est emparée des bourgeois et des bourgeoises. C'était tout un tableau nouveau à faire.

Il faut rendre à M. Sardou cette justice, qu'il a un flair merveilleux pour mettre en circulation, au théâtre, la petite monnaie des trésors que nos romanciers entassent dans leurs livres. Nos romanciers ont peint cette petite ville moderne, comme ils avaient peint le monde politique interlope de Dora. Seulement, qui s'avisait de s'en apercevoir? Est-ce qu'on lit les livres? Et voilà que M. Sardou arrive, débarrassant l'étude du romancier de tout le côté profond et sérieux, remplaçant les observations exactes par des caricatures et des plaisanteries à la taille du public : aussitôt on crie à la découverte, à l'invention, à l'audace. Cela fait sourire.

Vous allez voir qu'avant quinze jours d'ici, il sera bien et dûment établi que M. Sardou est le peintre par excellence de la province nouvelle, de cette province qui tend à devenir la banlieue de Paris. On criera même à la vérité des types. La vérité des types, bon Dieu ! Il n'en est pas un, dans la pièce, qui ne soit une charge démesurée : la mairesse Trabut et son amie, l'élégante Zoé, qui se feraient siffler à Pontoise pour leurs toilettes extravagantes, qu'une cocotte ne se permettrait pas à Mabille; madame Cotteret, une épave parisienne, une ancienne rigoleuse du Prado tournée à la dévotion, qui donne la note du rigorisme, avec une outrance également excessive; Léchart, un papetier religieux, un gredin hypocrite, dont le profil a traîné partout; [illegible] de Pont-Arcy, beaucoup trop beau, ne sentant plus du tout la pro-

vince. Et c'est tout, M. Sardou a borné là la série de ses portraits, il a cru avoir incarné sa petite ville entière dans la demi-douzaine de pantins que je viens de nommer.

Ce qui me fâche, c'est que pas une fois la note juste n'est donnée. J'admets parfaitement qu'il faut un certain grossissement au théâtre. Mais encore les rapports entre les figures doivent-ils subsister. Or, rien n'est plus criard que la juxtaposition de ces figures de convention, toutes bâties sur des clichés qui courent les rues. Et comme cela est gros, comme toute cette invention manque d'originalité et de distinction ! L'auteur ne recule devant aucun moyen pour prendre son public. C'est de la peinture d'enseigne, à coups de balai. Pas un caractère n'est fouillé, pas un personnage n'est mis dans son vrai jour. Certes, ceux qui connaissent la province resteront ébahis devant une pareille farce.

Remarquez, d'ailleurs, que l'intrigue est demeurée poncive, si les figures ont la prétention d'être nouvelles. Les bourgeois de Pont-Arcy, comme les bourgeois des petites villes de Balzac, se déchirent entre eux. Même M. Sardou aurait bien fait de les appeler les bourgeois d'Arcy tout court, car sa pièce n'est qu'une adaptation du roman dans lequel Balzac a étudié les intrigues compliquées d'une élection en province. La belle madame Trabut, qui veut faire de son mari un député pour aller vivre à Paris, tâche de ruiner la candidature de Fabrice de Saint-André, en liguant contre lui tout une partie de la ville. Vous devinez dès lors les plaisanteries commodes sur les sous-préfets, sur les candidats, sur le centre gauche ; ces plaisanteries sont d'un effet sûr, et M. Sardou n'hésite jamais, quand il est certain d'avoir le gros public pour lui. Il manque absolument de scrupules littéraires.

Le cadre déborde, j'ai donc parlé d'abord du cadre. Mais j'arrive au drame. Le père de Fabrice de Saint-André a eu une liaison, dans les dernières années de sa vie, avec une certaine Marcelle, qu'il a rendue mère, après lui avoir juré qu'il l'épouserait un jour. Cette liaison est ignorée de tous, lorsque Marcelle elle-même vient brusquement la révéler à Fabrice, poussée par le très bon sentiment d'éviter une grande douleur à madame de Saint-André, car celle-ci va tout apprendre, à la suite d'une complication que je me dispense d'expliquer. Le pis est que Fabrice, grâce aux menées de madame Trabut, est surpris avec la jeune femme, et que, pour épargner un chagrin à sa mère, il consent à laisser croire qu'elle est sa propre maîtresse, ce qui rompt son mariage avec Bérengère, une jeune fille qu'il adore.

Dès lors, on comprend le drame. M. Sardou, qui aime à jouer avec son public comme avec une souris, n'a garde de rester en chemin. Quand il croit tenir une situation, il la pousse jusqu'au bout. Pendant deux actes, il retourne donc sur tous les côtés cette situation du fils endossant les gaillardises du père, acceptant la maîtresse d'abord, puis l'enfant, le tout pour ne pas faire de peine à sa maman. D'abord, il a une explication avec sa mère ; ensuite, il a une autre explication avec sa fiancée. L'oncle Brochat est mêlé à toute cette histoire, et sert à la presser comme un citron, jusqu'à ce qu'elle ait rendu tous les effets scéniques imaginables. Grande souffrance de madame de Saint-André qui, devant les refus de Fabrice, révolté à la pensée d'épouser Marcelle, finit par le traiter de malhonnête homme. Grand dévouement de Marcelle qui se prétend indigne et pousse l'abnégation au point de se faire chasser. Enfin, comme disaient nos pères, toutes les herbes de la Saint-Jean.

A la rigueur, je comprends que cette idée ait séduit un homme de théâtre. Nous autres romanciers aurions souri et passé outre. Un fils rompant un mariage, brisant son avenir pour éviter toute tache à la mémoire de son père, quel beau sujet ! Et comme cela est dramatique, le fils accusé par la mère et ne pouvant parler ! Puis, tout le monde est sympathique : le fils un héros, la mère une sainte femme, la maîtresse ellemême une martyre, une nature élevée, dont l'unique faute a été de croire à la parole d'un homme, et qui est en somme la seule punie. Voilà de quoi toucher les cœurs les plus durs. On ne peut trouver d'intrigue plus tentante.

Le malheur est que tout cela n'existe pas et se bâtit simplement dans la tête de l'auteur. Nous sommes là jusqu'au cou dans une fiction inacceptable. Fabrice n'est pas un héros, il est simplement un imbécile. Je comprends parfaitement qu'on n'aille pas révéler de gaieté de cœur à une veuve que son mari l'a trompée et a laissé quelque part une lingère inconsolable, accompagnée d'un orphelin. Mais il est telles circonstances où, entre deux chagrins, il faut savoir choisir le moindre. Or, il serait beaucoup plus humain de dire tout de suite à madame de Saint-André que son mari ne lui a pas toujours été fidèle, que de la promener si longtemps dans les douleurs que lui cause la prétendue vilenie de son fils. Étrange façon de ménager une veuve, en respectant le mari mort pour déshonorer le fils vivant ! On veut qu'elle ne pleure pas et on la fait sangloter.

N'est-il pas évident que, dans la vie, les choses se passeraient d'une autre façon? Jamais le fils ne se laisserait acculer de cette manière, jamais il ne permettrait qu'on le traînât si longtemps dans la monstruosité d'une pareille confusion de personnes. Il dirait ou il ferait dire tout de suite la vérité à sa mère. Et ce dénouement était tellement indiqué que M. Sardou a bien été forcé d'y arriver à la fin. L'oncle Brochat finit par s'apercevoir du malentendu où l'on patauge, et avertit charitablement madame de Saint-André. Alors, la pièce qui, depuis trois heures, piétine sur place, au milieu de toutes sortes de choses pénibles, s'arrête tout d'un coup, et de la façon la plus plate. On se regarde, surpris de la commodité de ce dénouement, ne reconnaissant plus son Sardou, si ingénieux d'ordinaire. Eh quoi ! il n'y a pas de tour de passe-passe, cela finit comme cela aurait dû commencer ! Alors, à quoi bon?

Ce qu'il y a de plus comique dans l'affaire, c'est que madame de Saint-André, après le coup au cœur réglementaire, accueille avec des transports lyriques la révélation de Brochat. Elle embrasse son fils, elle pleure de joie. Vraiment, on a bien tardé pour lui causer ce plaisir. Ce qui est pénible, ce n'est pas la situation ellemême, ce sont les développements que M. Sardou lui a donnés. On peut admettre que Fabrice, surpris avec Marcelle, perdant la tête, ne veuille

d'abord pas dire la vérité devant sa mère. Seulement, cela doit se dénouer tout de suite; autrement, on entre dans une convention des plus choquantes. Un mari, surtout un mari mort, n'est pas déshonoré parce qu'il a eu une maîtresse. L'indignation de Fabrice, lorsque Marcelle lui conte son histoire, est une indignation de théâtre, une spéculation sur la gourmandise que montre le public pour les grands sentiments et les grands mots. Il est indélicat de se servir de ces moyens grossiers. Le crime de feu le baron de Saint-André n'est pas si gros qu'il puisse causer une pareille révolution dans une famille.

Et ne croyez pas que j'exprime là une opinion personnelle. La pièce est froide, parce qu'elle repose sur une situation qui n'est point vraie. Il n'y a pas, au fond de ces grands désespoirs, de quoi fouetter un chat. Le public sent cela plus ou moins confusément; aussi ne s'est-il livré que difficilement et seulement après les tirades sur le cœur, sur la vertu, sur les devoirs. Tout le temps, on se dit : « Mais pourquoi sont-ils si malheureux, là dedans? Un mot suffirait pour les rendre très heureux. » On attend ce mot, on s'impatiente, perdu au milieu de broussailles obstinées; et, lorsque l'oncle Brochat veut bien enfin les tirer d'affaire, on est tellement fatigué, qu'on se fâche d'avoir marché si longtemps sans bouger de place.

J'aurais voulu insister sur deux scènes. L'une est charmante, d'une observation très délicate et très vraie : c'est la scène où l'oncle Brochat apporte à madame de Saint-André la photographie de l'enfant de Marcelle, que la bonne mère prend pour son petit-fils et qu'elle regarde, les yeux peu à peu mouillés de larmes. L'autre scène est bien caractéristique : Fabrice a une explication avec Bérangère, et, au lieu de tout lui dire, il se contente de lui jurer qu'il n'a jamais été l'amant de Marcelle et de lui demander de croire à sa parole, par un miracle d'amour. L'effet a été très grand. J'ai cru surprendre là tout le secret de ce qu'on nomme le métier du théâtre. Dans la réalité, il est certain que Fabrice aurait poussé son aveu jusqu'au bout; les jeunes filles en chair et en os ne sont pas ces lis immaculés, qu'un souffle flétrit, tels qu'on les plante de huit heures à minuit devant le trou du souffleur. Jamais un romancier observateur ne se serait avisé de tirer un effet de cette demi-confidence de Fabrice. J'avoue même que, si j'avais lu la pièce au lieu de la voir, je ne me serais jamais douté qu'il y eût, dans cette scène, un effet si grand. Eh bien, tout le secret du théâtre est peut-être là : calculer la déviation qu'il faut donner au vrai pour que le public soit agréablement chatouillé. On sait que les ouvriers qui décorent les faïences emploient des couleurs dont les véritables teintes n'apparaissent qu'au feu du four; nos auteurs dramatiques cuisent également au feu de la rampe leurs peintures, si fausses de tons.

Je veux conclure. M. Sardou n'a jamais si mal réussi le cadre épisodique dont il entoure ses drames. La pièce ne répond nullement au titre, j'en suis encore à chercher les bourgeois de Pont-Arcy, c'est tout au plus s'il nous a montré quelques caricatures de bourgeoises qui ne sont d'aucun département; à la fin surtout, les personnages de second plan s'effondrent tout à fait, ne tiennent plus aucune place et arrivent pour servir de rideau de fond. Quant au drame lui-même, c'est un vaudeville du Palais-Royal qui a mal tourné. Je vous assure qu'on écrirait quelque chose de très drôle, en mettant les situations au comique. Le tort de M. Sardou a été de gonfler son sujet jusqu'à le faire éclater, et d'entasser les grands sentiments, à propos d'une aventure de famille qui, en somme, ne demandait qu'un peu de discrétion.

III

Je n'ai pas à revenir le moins du monde sur la façon dont j'ai jugé *les Bourgeois de Pont-Arcy*. Seulement, l'œuvre nouvelle de M. Sardou m'a fait faire des réflexions que je crois intéressantes. Je le prendrai d'un peu loin.

Souvent, j'ai été frappé de ce fait que la gloire littéraire de chaque siècle éclate dans un genre particulier. Il semble que toutes les forces créatrices d'une époque adoptent par instinct la formule qui leur permettra le plus large développement possible, en tenant compte des milieux et des circonstances. Ainsi, il est évident qu'au dix-septième siècle le meilleur du génie de la nation s'est porté au théâtre, dans la tragédie et la comédie; il suffit de citer Molière, Corneille Racine. Au dix-huitième siècle, la formule a déjà changé; Diderot, Voltaire, Rousseau sont des philosophes, des historiens, des critiques. Enfin, de notre temps, au dix-neuvième siècle, les genres méprisés et mis à la queue de tous les autres, dans les traités de rhétorique, la poésie lyrique et le roman, jettent tout d'un coup un tel éclat, qu'ils règnent au premier rang. Évoquez simplement les grands noms de Balzac et de Victor Hugo.

Je n'insiste pas, il me paraît hors de doute que chaque grande période littéraire a ainsi un cadre qu'elle élargit, dans lequel il lui convient davantage de couler sa pensée. Et je suis certain que ce cadre n'est pas choisi au hasard, qu'il est imposé, que ce sont les mœurs, les tournures d'esprit, le moment physiologique et psychologique de la nation qui le créent. Il serait un peu long d'examiner ici pourquoi l'œuvre dramatique a été l'œuvre par excellence du dix-septième siècle, pourquoi l'histoire et la critique sont nées au dix-huitième. Mais, devant l'infériorité évidente de nos comédies et de nos drames actuels, je suis très tenté de dire pourquoi, selon moi, le roman absorbe aujourd'hui tous les véritables tempéraments littéraires qui se produisent.

Remarquez combien le théâtre était un merveilleux terrain pour développer des personnages abstraits, des morceaux d'éloquence, la rhétorique balancée d'une langue mûre et parfaite. Molière et Corneille écrivaient des comédies et des tragédies, parce qu'ils avaient trouvé là la formule propre du génie de leur âge; je suis persuadé que, de notre temps, ils écriraient des romans. Plus tard, Diderot et Voltaire s'occupent bien de théâtre; mais les formules ont changé, des éléments nouveaux se sont produits, l'amour de la nature, l'analyse exacte, le souci



Le vrai public n'est jamais en retard, puisqu'il trouve le moyen de dîner et d'être exact.

de la [illegible] On voit Diderot se débattre dans des drames qu'il ne peut rendre scéniques, tandis que Voltaire n'accouche que de tragédies médiocres, après avoir mis toute sa flamme littéraire dans des contes de vingt pages. Nous arrivons ainsi à notre époque, où le mouvement du siècle dernier s'accentue encore. Le théâtre devient de plus en plus un cadre bâtard qui décourage le génie ; le roman ouvre, au contraire, son cadre libre, son cadre universel, aussi large que les connaissances humaines. Il appelle à lui tous les créateurs.

Il serait vraiment étrange que les grands écrivains vinssent ainsi par fournées : les auteurs dramatiques à la fois, puis les philosophes, et les critiques, puis les romanciers. Si la formule littéraire était indépendante de l'époque, nous aurions en même temps des grands hommes dans tous les genres. Puisqu'ils naissent ainsi par couches successives, il faut bien admettre que le climat intellectuel du siècle entre pour quelque chose dans les fleurs qu'ils portent.

Nous sommes donc au siècle du roman. C'est un mouvement qui commence à peine, d'ailleurs. Questionnez des gens graves, vivant dans des bibliothèques, ils vous diront, avec une moue méprisante, qu'ils ne lisent jamais de romans. Le roman est resté pour eux une fiction légère, un simple amusement de l'esprit, bon pour les femmes. Ils ne soupçonnent pas le moins du monde quelle largeur on a donnée à ces études, qui embrassent à la fois la nature et l'homme. On les stupéfierait, si on leur démontrait que la critique, l'histoire, la science sont là désormais. Et, fatalement, à mesure que le roman a pris cette ampleur, le théâtre est devenu de plus en plus étroit. Tout ce qui élargissait le premier, l'allure libre, la vie rendue avec son frisson, l'analyse des personnages poussée jusqu'au rendu des plus petits détails, le retour aux sources, l'enquête continuelle, étriquaient par là même le second, qui ne vit chez nous que de conventions et d'à peu près. On peut poser en axiome que le mouvement naturaliste a rendu le théâtre d'autant plus médiocre qu'il apportait au roman une largeur plus grande.

C'est ici que je reviens à M. Sardou. On raconte que M. Sardou prépare ses pièces des mois à l'avance, qu'il fait un dossier pour chaque personnage, qu'il dessine les plans des lieux où son action se passe, qu'il calcule les moindres épisodes avec des soins minutieux. Eh ! bon Dieu ! nous ne faisons pas autre chose, nous autres romanciers. Nous amassons également des notes, nous dressons des actes civils à nos héros, nous ne nous mettons à l'œuvre que lorsque nous nous sentons solidement debout sur le terrain de la réalité. Alors, comment arrive-t-il que M. Sardou aboutisse aux stupéfiants résultats des *Bourgeois de Pont-Arcy?* Comment les types observés, les notes prises, les plans établis, peuvent-ils fournir ces caricatures ridicules, cette petite ville en carton, d'une invention si grossière et si peu acceptable? L'explication est simple : c'est que M. Sardou fait du théâtre.

On se souvient de la détermination fameuse qu'il prit, au lendemain de l'insuccès de *la Haine*. Il écrivit une lettre d'homme vexé, dans laquelle il déclarait que, puisque le public ne voulait pas de chefs-d'œuvre, il n'en ferait plus. Et il entend tenir son serment. Au théâtre, le succès est tout ; il le faut immédiat, brutal, complet. Un livre peut attendre, une pièce tombe ou réussit. Aussi M. Sardou n'a-t-il qu'un but, lorsqu'il écrit, conquérir le public quand même, s'aplatir devant lui aussi bas qu'il le faudra. Son ambition ne va pas plus loin que les applaudissements.

Dès lors, on commence à comprendre. Rien n'est pénible comme une vérité humaine. M. Sardou égaye les vérités en les disloquant. Il pousse chaque détail à la charge, il met dans un coin des amoureux en pâte tendre, il amuse la salle en escamotant des muscades. Au milieu de ces exercices, les notes qu'il a prises restent sur le carreau, ses plans ne sont plus que d'excellentes réclames, bonnes à publier dans un journal, ses personnages deviennent des marionnettes pour entretenir la belle humeur des enfants, grands et petits. On a émis devant moi la pensée que M. Sardou n'était peut-être pas un bon observateur, qu'il croyait observer et qu'il n'allait pas au delà de la surface des choses. Mon Dieu ! c'est possible, mais M. Sardou serait un observateur très fin, qu'il n'en garderait pas moins pour lui ses observations, s'il voulait rester l'homme de théâtre dont tout le monde se plaît à reconnaître l'adresse.

Un homme de théâtre ! cela dit tout, à notre époque. Un homme de théâtre est un homme qui conçoit les sujets d'une façon particulière, en dehors du vrai ; un homme qui danse sur des pointes d'aiguilles, qui tient et gagne la gageure de faire marcher ses personnages sur la tête ; un homme qui fausse par métier tous les éléments d'analyse auxquels il touche ; un homme enfin qui va contre le courant actuel de la littérature, qui est obligé de se résigner aux culbutes pour vivre des caresses du public.

Pourquoi M. Sardou est-il allé dans cette galère? C'est sa faute. Il n'y a actuellement que deux situations possibles pour un auteur dramatique : tout sacrifier au succès, dégringoler jusqu'en bas la pente du médiocre et se consoler en ramassant des bravos et des pièces de cent sous ; ou bien vouloir tenter la littérature sur les planches, tâcher de mettre debout des personnages en chair et en os, et risquer alors les plus abominables chutes qu'on puisse rêver. M. Sardou, par tempérament sans doute, a choisi le chemin bordé de fleurs. C'est tant pis pour lui. A mesure qu'il avance, le public lui demande des farces plus grosses. « Allons, plus bas ! plus bas ! agenouille-toi davantage, plus bas encore ! dans le ruisseau ! C'est notre bon plaisir, nous aimons les gens que nous salissons. » Et il ne peut se relever dans l'orgueil de son génie libre et indompté, car c'est lui-même qui s'est mis à genoux le premier, pour montrer ses plus jolis tours.

Oui, il vient une heure où le procédé de ces amuseurs publics s'accentue et craque de toutes parts. On ne voit plus que la carcasse défectueuse, on commence à bâiller. Alors, l'auteur éperdu veut redoubler d'adresse ; mais l'adresse ne suffit plus, tout croule, le vide apparaît. Assistez à la reprise d'une des anciennes pièces de M. Sardou, vous aurez la sensation de ce vide. Dans leur nouveauté, les scènes ont comme une beauté du diable qui plaît ; la rampe a vite

mangé cette beauté, on reste en face d'une grimace. Et ce ne sont pas que les pièces reprises qui ont vieilli : les pièces nouvelles de M. Sardou ont elles-mêmes une odeur de vieux. C'est qu'elles se répètent en se disloquant de plus en plus ; c'est qu'il est obligé d'outrer sa manière, à mesure qu'il sent le public lui échapper.

Les seules œuvres solides sont les œuvres qui s'appuient sur l'homme vrai, sur la nature vraie. Celles-là vivent, qu'elles aient ou qu'elles n'aient pas de succès à leur apparition. Elles se produisent logiquement dans une époque faite pour elles. Elles sont le résultat d'un milieu et d'un tempérament. On reproche aux romanciers de n'être pas des hommes de théâtre, et on leur fait là un grand éloge. Il faut entendre les esprits distingués de Russie et d'Angleterre s'étonner de la médiocrité de notre production dramatique, lorsque le roman chez nous est si haut. « Ce sont deux productions absolument différentes, disent-ils; jamais on ne croirait qu'un même peuple, à un même moment, puisse avoir deux littératures aussi tranchées. » Et l'on a toutes les peines du monde à leur expliquer pourquoi nos romanciers ont échoué, toutes les fois qu'ils ont voulu aborder le théâtre.

Que le théâtre périsse donc, s'il nous est défendu d'en rompre le cadre conventionnel ! Depuis le dix-septième siècle, il est allé en pâlissant et en s'encanaillant. Les plus grands qui y ont touché, en sont restés presque toujours diminués. Aujourd'hui, il est le refuge des médiocrités habiles, il donne des fortunes, il fait des réputations colossales à des hommes qui ne savent pas mettre sur ses pieds une bonne phrase. Des gens que le roman n'aurait pas nourris, arrivent aux plus hautes situations, en faisant sur les planches bon marché de la langue, du sens commun, de toutes les réalités qui nous entourent. Et l'on dit : « Saluez, ils ont reçu du ciel un don, ils sont hommes de théâtre. » Eh bien ! non, nous ne saluerons pas, car ce don est une plaisanterie, puisqu'il ne saurait faire vivre les œuvres au delà de quelques soirées, puisqu'il n'apporte avec lui aucun mérite de durée ni de qualité. Dans le siècle du roman, le théâtre est condamné, s'il n'emprunte pas au mouvement du siècle un élargissement de sa formule.

Certes, M. Sardou n'est pas le premier venu. Il emploie, comme le racontent ses biographes, les procédés de travail de Balzac et de Flaubert, très curieux du détail, ayant toutes sortes de petits papiers autour de lui, regardant les hommes et les choses avec d'étranges lunettes, il est vrai, qui déforment les objets les plus simples. Même il montre la prétention d'être un observateur à la piste des ridicules et des vices du temps présent. Mais il n'a pas notre estime littéraire.

M. Sardou arrive au mouvement, s'il ne peut atteindre à la vie. Parfois, on rencontre dans ses comédies de jolies scènes, très lestement enlevées. Il est passé maître dans tous les habiletés du métier, il sait à quatre bravos près ce que rendra une fin d'acte. Certains de ses dénouements sont restés célèbres comme tours d'escamotage agréables. On cite les mots de ses personnages, on lui fait jusqu'à une réputation d'écrivain. Mais il n'a pas notre estime littéraire.

M. Sardou, jeune encore, compte derrière lui une longue suite de succès. *La Famille Benoîton* a révolutionné Paris, on a prononcé le nom d'Aristophane après *Rabagas*. A la première représentation des *Intimes*, des dames ont cassé leurs petits bancs d'enthousiasme. *Patrie* a été mis à côté du *Cid*. Il est l'homme événement deux ou trois fois par année. Les journaux du boulevard le tutoient avec tendresse. Des bœufs gras ont porté les noms de ses héros. Mais il n'a pas notre estime littéraire.

M. Sardou est, je crois, officier de la Légion d'honneur. L'Académie, qui avait reçu Scribe, vient de l'accueillir avec des larmes de joie. Le voilà dans une apothéose, aussi haut qu'un auteur dramatique peut monter. Il a tout, la fortune, la gloire, un public gorgé de friandises, une critique idolâtre. Mais il n'a pas notre estime littéraire.

IV

J'ai à parler de *Daniel Rochat*, la nouvelle comédie en cinq actes que M. Victorien Sardou vient de faire jouer à la Comédie-Française.

Avant tout, je tiens à déclarer que j'entends mettre à l'écart la politique, la philosophie et la religion. Les républicains, avec leur adresse accoutumée en matière littéraire, sont en train de rendre un bien grand service à l'auteur par leur polémique violente. Eh quoi? à propos de cette pauvre comédie, voilà les pontifes et les tribuns, voilà toute la bande grave de nos hommes d'Etat passés, présents et futurs, qui se fâchent en criant qu'on insulte la loi et que la République est menacée. C'est cela, apportez un pavé pour écraser une mouche. M. Sardou doit bien rire de cette tactique intelligente, qui donne à sa pièce une importance considérable. Maintenant Paris est remué, je ne serais pas surpris que *Daniel Rochat*, tombé le premier soir sous l'ennui et l'impatience de la salle entière, fût un grand succès de curiosité.

Donc, pas de discussion religieuse, pas de discussion politique surtout. Il m'est parfaitement indifférent que M. Sardou soit spiritualiste ou matérialiste; ce qui m'importe, c'est de juger s'il pense en esprit supérieur ou en esprit vulgaire, s'il a écrit une œuvre de talent ou une œuvre médiocre. Quelle rage ont donc les partis politiques à se rendre bêtes et ridicules? Ils ne peuvent s'occuper des lettres sans nous faire hausser les épaules. Ah ! qu'ils sont petits, et comme toutes leurs vaines passions sont emportées par l'éternelle vérité et l'éternelle justice !

L'idée première de M. Sardou a été de mettre aux prises un homme athée et une femme croyante. Avec son flair du théâtre, il a cru que la double question du mariage civil et du mariage religieux pouvait lui fournir un excellent terrain dramatique; et, dès lors, la situation capitale de son œuvre a dû se formuler ainsi : les époux sont déjà mariés à la mairie, quand la lutte des croyances se déclare entre eux, au moment d'aller à l'église, une lutte de foi et d'amour qui doit emplir l'œuvre. Cela était fort tentant, car la situation est très belle; seulement, pour arriver à poser cette situation, des difficultés énormes se présentaient. Remarquez

que l'époux et l'épouse doivent être de parfaite bonne foi ; ils ne se tendent pas de piège, ils vont devant le maire loyalement, sans se douter une seconde du drame qui éclatera, lorsque lui se trouvera suffisamment marié, tandis qu'elle, révoltée, refusera de le recevoir dans sa chambre, si un prêtre n'a pas béni leur union. En un mot, il faut qu'il y ait un malentendu entre eux. Or, essayez de trouver un malentendu pareil qui ne soit pas puéril ; et il le deviendra davantage, à mesure que vous choisirez des personnages plus intelligents et plus honnêtes.

Voilà le premier obstacle où M. Sardou s'est brisé. Il a pris Daniel Rochat, un chef de parti, un homme de premier ordre ; il a pris Léa Henderson, une jeune fille parfaite, aux sentiments nobles, à l'âme ardente et sincère ; et son problème était de jeter ces deux intelligences, ces deux honnêtetés, dans une situation terrible, qu'un simple mot aurait dû empêcher. Comment ! Daniel et Léa se marient, sans avoir réglé les conditions de leur mariage ! Je sais bien que l'auteur a mis autour d'eux des circonstances atténuantes ; leur amour est un coup de foudre, le mariage a lieu en voyage et avec une précipitation extraordinaire. Mais tout cela ne fait que rendre l'invraisemblance plus sensible. Puis, ce qui gâte tout, c'est le jeu de mot enfantin sur lequel pivote la situation. Daniel tombe en aveugle dans ce foyer de propagande protestante ; il ne voit rien, il ne devine rien. Quand il s'écrie : « Vous savez, pas de prêtre, pas d'église ! » Léa et sa tante répondent : « Oui, oui, pas de prêtre, pas d'église ! » Et tout de suite, dès que le mariage civil a eu lieu, ces dames s'écrient : « Voici le pasteur, allons au temple. » Eh bien ! c'est comique, tout simplement. Cela est du vaudeville.

L'habileté de M. Sardou est terrible. S'il avait carrément accepté l'invraisemblable, je crois qu'on lui aurait tenu compte de sa carrure ; mais jouer ainsi sur les mots, nous montrer le puissant Daniel et l'honnête Léa, que mille circonstances auraient dû éclairer, s'engager ainsi dans l'aventure la plus cruelle, sur un malentendu si ridicule, c'est un artifice de petit esprit, un simple escamotage indigne d'une œuvre sérieuse. Certes, on en a pardonné bien d'autres à M. Sardou, et je suis certain que lui-même ne comprend rien à la brusque exigence du public, qui lui réclame du bon sens et de la vérité. Est-ce que le théâtre n'est pas le domaine de la convention? Est-ce que mille fois, dans ses comédies, il n'a pas escamoté, aux applaudissements de la foule, des muscades plus grosses? Sans doute, mais nous sommes ici dans une œuvre qui affiche de grandes prétentions, une œuvre de haut vol, et naturellement, si la base est une simple farce, tout l'édifice branle et s'écroule. Nous doutons de l'intelligence de Daniel, de l'honnêteté de Léa ; les deux héros sont diminués ; il y a un trou dans l'analyse, qui nous met en garde contre les conséquences logiques des caractères : voilà ce qui la rend inacceptable.

Maintenant, acceptons-la pourtant, et voyons le drame. La situation est obtenue : Léa et Daniel sont mariés devant le maire ; la lutte s'établit entre elle, qui veut aller au temple, et lui, qui ne veut pas y aller. Ajoutez qu'ils s'adorent. Tel est le drame.

Il est très puissant. Il faut tenir compte à M. Sardou du grand effort qu'il a voulu faire, Pour une fois, il a abandonné ses trucs ordinaires, les éternelles lettres qui nouent et dénouent les situations, les ficelles préparées avec amour, les coups de théâtre bâtis sur quelque mot magique que tout le monde sait et que personne ne prononce. Cette fois, nous sommes dans l'analyse pure ; après les deux premiers actes d'exposition, où se trouve le fâmeux escamotage dont j'ai parlé, les trois derniers auraient pu prendre une allure magistrale, car rien n'encombre plus leur sévère nudité. J'approuve même absolument la marche de ces trois actes. On s'est beaucoup révolté contre l'instant de faiblesse de Daniel, lorsque, éperdu d'amour, il consent à aller secrètement au temple ; le fait est pourtant très humain, et d'une bonne observation. C'est comme le dénouement, il est très beau : évidemment, après cette longue lutte qui les a ensanglantés tous les deux, il ne peut plus y avoir rien de commun entre Léa et Daniel. Un abîme les sépare. Chacun va de son côté, rien de plus logique ni de plus large. Il y a là un dénouement simple et nouveau, qui m'a beaucoup frappé.

Alors, pourquoi donc cette pièce est-elle si mauvaise? pourquoi semble-t-elle par moments d'un écolier, qui tâtonne et qui s'essouffle? La réponse est aisée : M. Sardou est inférieur à sa tentative, pas davantage. Il a voulu soulever un bloc qui l'a écrasé. On attend à chaque minute du génie, et le talent lui-même disparaît, dans un cadre trop vaste.

Oui, tout cela n'est pas mal établi. Les grandes indications y sont. Mais, bon Dieu ! quel vide ! On voudrait des personnages vivants, et l'on se fâche contre les marionnettes qui gambadent sur les planches. Léa encore est d'un bon poncif ; elle est simplement têtue, ce qui la rendait facile à peindre ; ajoutez des phrases toutes faites, de la poésie courante, une affirmation du bon Dieu en style de catéchisme. Mais Daniel, quelle pauvre figure, et mal dessinée ! C'est que Daniel est très complexe, tel que M. Sardou l'a compris : cet honnête homme, qui reste l'homme de sa situation politique, cet amoureux combattu par sa raison, si loyal et si lâche, puis si ferme à la fin, demandait une main singulièrement puissante pour être mis debout dans sa vérité. Or, M. Sardou n'est pas puissant ; aussi n'a-t-il pu imposer le personnage, qui a choqué tout le monde, parce qu'il ne vit pas et qu'il n'a pas la grandeur du vrai.

Je ne referai point ici le drame, je dis simplement qu'il aurait besoin d'être refait par un homme de génie. Il est la preuve éclatante que l'habileté ne suffit pas au théâtre ; avant tout il faut la force, lorsqu'on aborde certains sujets. Ceux qui accuseront M. Sardou de s'y être montré moins habile que dans ses autres œuvres, se tromperont absolument ; qu'ils étudient la pièce, ils y trouveront un premier acte charmant, une adresse constante dans le balancement et le développement des scènes, une précaution infinie s'efforçant de tourner les écueils. Et c'est justement cela qui amoindrit l'œuvre. Imaginez un autre tempérament, allant droit, cassant tout, vous obtenez aussitôt un drame intense, qui pouvait blesser, mais qui restait comme une page originale dans notre littérature

[illegible] M. Sardou n'a [illegible] de faire un chef-d'œuvre, jamais il n'a montré plus de talent, jamais il n'a rêvé de donner un coup d'aile plus [illegible] à terre d'une chute plus lourde. C'était fatal. S'il recommence, il tombera encore. Qu'il retourne à ses marionnettes !

Chacun doit rester à sa place. M. Sardou est simplement un amuseur. Il a beaucoup de verve, beaucoup de mouvement, le flair du théâtre et de l'actualité, un esprit de petit journaliste lâché à travers les ridicules contemporains. Mais il ne pense pas, mais il n'écrit pas, mais il est incapable de rien créer de solide et de vivant. Aussi voyez-le, dans *Daniel Rochat*, se démener par petits sauts nerveux, au milieu des plus graves problèmes du cœur et de l'intelligence. Son athée est un fantoche fait avec des bouts d'articles de journaux ; il met à la queue leu leu les plaisanteries qui sont lasses de traîner dans les feuilles réactionnaires, et il croit incarner la haute figure de la négation moderne, cette négation qui s'appuie sur tout un ensemble de vérités scientifiques. Cela est misérable. On tolère le procédé dans *les Pattes de mouche*, il blesse dans *Daniel Rochat*. Lorsqu'il donna *Rabagas*, il gardait sa verve taquine et brouillonne, il amusait ; tandis qu'aujourd'hui, il ennuie profondément, il exaspère, avec son travail d'écureuil toujours en mouvement, dans la question qu'il a rétrécie pour y tourbillonner.

Le vide, l'ennui, voilà l'impression que laisse la comédie nouvelle. Elle est plate, on y sent un esprit vulgaire qui se guinde pour se hausser à la grandeur. Et cela est d'autant plus sensible que le développement des actes a plus de largeur. Il n'y a, là dedans, pas un cri humain, pas un souffle qui nous emporte au cœur même de la terrible question qui se débat. Tout se traite en conversations interminables. A chaque instant, on voit trois messieurs qui discutent à perte de vue sur le déisme et l'athéisme ; toujours le sujet a besoin d'être posé de nouveau, les conférences sur la matière s'éternisent. Puis, ce sont les trois scènes entre Daniel et Léa qui piétinent sans pouvoir avancer. La lutte tourne au comique : « Viens au temple. — Non, je n'irai pas » ; et ce malheureux temple fait rire. Ajoutez un style abominable, des négligences à côté d'enflures poétiques, une ignorance absolue de l'art d'écrire. *Daniel Rochat* est, en somme, le plus beau cas d'impuissance que je connaisse.

Je répète que les intentions politiques et religieuses de M. Sardou m'inquiètent peu. Je le trouve même bien timide, s'il a épargné son Daniel, pour ne pas trop heurter nos républicains. Il aurait certainement écrit une pièce plus nette, sinon meilleure, en sacrifiant carrément Daniel à Léa. Encore une preuve que l'habileté n'est pas toujours récompensée. Mais je me plais à croire qu'il n'a pas ménagé la chèvre et le chou pour faire plaisir à tout le monde, concession dont il se repentirait aujourd'hui. Je préfère sa pièce telle qu'elle est, ne concluant pas, montrant la [illegible] complète et définitive de la femme et [illegible] par l'idée de Dieu. Cela est plus [illegible] ne M. Sardou lui-même ne paraît le [illegible] parti, en posant le problème sans le résoudre, la pièce était superbe. Pourquoi diable M. Sardou a-t-il gâté avec son turlututu cet admirable sujet où il n'avait que faire? Il n'a pas réussi et il ne pouvait réussir à peindre l'amour aux prises avec la foi. Il fallait une autre poigne que la sienne. Comme on l'a dit, ces deux êtres, Léa et Daniel, n'ont pas un acte, pas un élan de véritable passion ; pour les spectateurs, ils ne s'aiment pas, et dès lors on ne s'intéresse plus à leur débat tragique. La difficulté était de faire entendre le grondement de leur amour, sous la révolte de leurs croyances. C'est justement là que l'œuvre a avorté.

Après *les Bourgeois de Pont-Arcy*, cette peinture si pauvre de la province, je me suis permis de dire que M. Sardou n'avait pas notre estime littéraire, ce qui le fâcha fort. Il nous amuse, il est certainement un des esprits les plus adroits et les plus agités de l'époque, mais il ne pense pas, mais il n'écrit pas. Un coup de vent suffira pour balayer tout le bruit qu'il a apporté. Eh bien, une fois encore, après *Daniel Rochat*, M. Sardou n'a pas notre estime littéraire, et il ne l'aura jamais.

V [illegible]

La fortune de certaines pièces est singulière. Voici un drame, *les Exilés*, qui semblait fait pour le plus grand succès. Il était tiré d'un roman russe du prince Lubomirski, *Ratiana*, roman bourré d'aventures, que le public a dévoré en feuilletons ; il avait pour père M. Eugène Nus et pour illustre parrain M. Victorien Sardou lui-même ; les directeurs de la Porte-Saint-Martin s'étaient engagés à ne refuser ni les décors, ni les costumes, ni les animaux vivants. Eh bien, malgré tous ces éléments de triomphe, malgré le talent et l'argent dépensés, il est arrivé que *les Exilés* ont failli tomber le jour de la première représentation.

Quelle leçon pour les hommes du métier, pour les auteurs et les directeurs que l'on prétend infaillibles ! Après une épreuve décisive comme celle des *Exilés*, tout le monde doit être modeste et déclarer qu'en matière de théâtre les plus habiles ne sont pas plus sûrs d'eux que les plus maladroits. Un de nos auteurs dramatiques de grand talent, qui a eu une centaine de pièces jouées, me disait un jour : « Un succès au théâtre est un bon numéro à la loterie. » Parole profonde et vraie. Ce n'est jamais que le lendemain de la première représentation qu'on trouve de justes raisons pour expliquer le succès ou la chute d'une pièce.

Pourquoi *les Exilés* n'ont-ils réussi que médiocrement? Pour beaucoup de causes que je vais tâcher d'indiquer. Chaque drame a son cas personnel, mais le cas de celui-ci est certainement un des plus complexes qu'on puisse rencontrer.

Avant tout, voici en deux mots le sujet, débarrassé des incidents. Un certain Schelm, directeur de la police russe, fils d'un serf affranchi, aime Nadège, la sœur d'un jeune officier, le [illegible] Schelm, éconduit, écrasé sous le dédain de ces nobles personnages, conçoit une haine farouche

et jure de se venger. Il commence par impliquer Wladimir et Max dans une conspiration ; puis, quand il les a fait envoyer en Sibérie sans jugement, il s'y rend lui-même en qualité de « réviseur », et continue à les y torturer. Là, les événements se compliquent. Schelm, par un abominable moyen, arrache à Nadège une promesse de mariage. Il l'épouse, mais Wladimir et Max, à la tête d'une bande de révoltés, viennent lui reprendre la jeune fille. Eux-mêmes retombent ensuite en son pouvoir ; il veut les faire fusiller, quand un prince, le prince Pierre, se présente et les délivre. Schelm s'empoisonne, tout finit bien.

La première erreur me paraît être d'avoir choisi un coquin pour héros. D'habitude, dans un drame fait selon la bonne recette, le traître doit rester au second plan. Il est nécessaire, pour assurer à la fin le triomphe éclatant de la vertu ; mais il ne faut pas qu'il déborde et s'élargisse au point d'effacer les autres personnages. Schelm tient assurément trop de place. Le Français sympathique, Max de Lussière, et la douce colombe Nadège, sont perdus dans son ombre.

Et quel étrange coquin ! Il y aurait une bien intéressante étude à faire sur la coquinerie au théâtre. Cette coquinerie, telle que le manuel du parfait auteur dramatique l'indique, doit être une coquinerie absolue, toute d'une pièce, sans nuance aucune. Un traître est un traître, et pas autre chose ; il ne saurait avoir rien d'humain en lui. Depuis l'instant où il entre en scène, jusqu'au dénouement où il expie ses forfaits, dans ses triomphes comme dans ses défaites, il garde le même regard louche, il est animé de l'unique passion du crime. C'est Croquemitaine, c'est le fantoche altéré de sang qui fait frissonner les bambins dans leurs lits.

Ce poncif est admis, le public tolère toutes les monstruosités, pourvu que le bonhomme soit en bois. Un frère qui veut tuer son frère ; un amant qui empoisonne toute une famille pour obtenir la main de celle qu'il aime ; un homme au pouvoir qui torture une jeune fille pour la forcer à devenir sa femme : ce sont là des abominations de théâtre, qui s'acceptent par tradition. Le traître n'est qu'un argument et sert uniquement de repoussoir à la vertu. Il faut bien un bourreau pour que la victime sanglote. On a fait du bourreau un mannequin que le public sensible charge de ses imprécations.

Mais si vous vous avisiez de faire un coquin en chair et en os, ah ! les choses changeraient. Dégagez l'homme dans le coquin, ne le raidissez pas comme une figure grossièrement taillée dans du bois, montrez-le à la fois bonhomme et homme terrible, copiez les nuances et les souplesses de la nature, et aussitôt cela deviendra malpropre, on vous demandera dans quel égout vous avez ramassé ce sale personnage et on prendra des pincettes pour toucher à votre pièce. La coquinerie au théâtre n'est pas admise comme une vérité humaine, mais comme une idée abstraite nécessaire au mécanisme dramatique. Dans les féeries, on a encore simplifié cela, il y a le bon génie et le mauvais génie, qui résument dans toutes les histoires humaines la lutte du bien et du mal.

Certes, ce n'est pas parce que Schelm est vrai qu'il a déplu. Les auteurs l'ont, au contraire, taillé sur le patron du coquin abstrait. Jamais on n'a vu un homme entasser plus de gredineries. Les infamies ne semblent rien lui coûter. Non seulement il fait le mal, mais il le fait impudemment, devant tous. Il n'y a pas, dans le personnage, un seul moment de détente. C'est une machine à abominations qui fonctionne régulièrement, d'un bout à l'autre des neuf tableaux. De là, le mauvais accueil du public. La note lui a semblé vraiment trop poussée au noir. Il a failli siffler, au premier plan, le mannequin qu'il aurait applaudi au second.

Imaginez la scène suivante. Nadège et sa belle-sœur Tatiana se sont enfuies pour rejoindre Max et Wladimir dans les bois ; mais elles s'égarent, elles arrivent trop tard, et Tatiana, prise par le froid, s'endort sur la neige d'un sommeil mortel. C'est alors que Schelm, qui les a suivies, se présente avec une escorte. Nadège le supplie de sauver Tatiana. Il y consent, mais à la condition que Nadège lui accordera sa main. Elle refuse avec horreur, il s'obstine et ce marchandage odieux se poursuit d'une façon interminable, auprès de l'agonisante. Enfin Nadège cède. Mais la scène recommence au tableau suivant. Schelm, qui vient d'épouser la jeune fille, veut l'entraîner dans la chambre nuptiale ; il lui fait presque violence et ne la lâche que lorsqu'elle le menace de se frapper d'un couteau. Les deux scènes ont été accueillies par des murmures.

J'ai beaucoup insisté sur l'emploi fâcheux de ce coquin, parce que c'est lui surtout qui a mis le drame en péril. Mais il y a bien d'autres erreurs dans la pièce. Taillée dans un roman d'aventures, elle n'est guère qu'une succession de tableaux. Les premiers tableaux sont les meilleurs ; on peut croire qu'on va assister à une histoire de police, fortement charpentée. Puis, l'action se débande, l'épisode de la conspiration avorte, et l'on galope dans une histoire nouvelle, en pleine Sibérie. Cela rend la pièce longue et confuse. Les tableaux s'en vont à la file les uns des autres, sans que le spectateur puisse s'intéresser fortement à aucun.

Et pourtant les éléments d'intérêt ne manquent pas. On peut même dire qu'ils s'écrasent. Il y a l'arrestation des conspirateurs avec coups de revolver, l'incendie de la maison de bois dans laquelle les révoltés ont laissé Schelm garotté, le combat à coups de fusil de Max et de son domestique contre tout un régiment russe. Comment toutes ces belles et bruyantes choses n'ont-elles pas empoigné le public ? Je suis persuadé que les auteurs et les directeurs devaient s'attendre à un succès énorme, et que leur surprise a été extrême. La vérité est sans doute que cette grande machine manque de centre d'équilibre. Puis, j'en reviens à mon idée de fatalisme : *les Exilés* ont tiré un mauvais numéro à la loterie du succès.

Il est bien entendu que je mets toute littérature de côté. Je ne m'arrête pas davantage aux invraisemblances, qui sont prodigieuses. On a déjà fait remarquer que les derniers tableaux, qui se suivent à quelques heures de distance et dans le même pays, sont les uns tout blancs de neige, les autres tout dorés de soleil. Rien n'est extraordinaire, d'autre part, comme de voir Schelm épouser Nadège d'un jour à l'autre, sans aucune formalité. Les plus fâcheuses invraisemblances portent aussi sur les tortures endurées en Sibérie par les déportés. Des Russes, que j'ai

interrogés, m'ont affirmé que jamais de pareils faits n'avaient pu se produire. Dans *les Danicheff* déjà, on avait accommodé la Russie à une étrange sauce française ; mais, dans *les Exilés*, la fantaisie dépasse toute mesure.

En somme, la pièce est une erreur de M. Sardou. Si l'on n'avait pas fait tant de bruit autour de la collaboration de cet auteur dramatique, je crois que le public se serait montré plus accommodant. Le soir de la première représentation, on s'étonnait dans les couloirs qu'un homme de l'habileté de M. Sardou se fût passionné pour un sujet si décousu et d'une violence si peu originale. Sans doute il avait compté sur la toute-puissance de la mise en scène. Les amis de M. Sardou, pour le défendre, prétendent que la pièce aurait réussi, si l'on n'avait pas dû couper au dernier moment les traîneaux qui traversaient la scène, attelés de rennes et de chiens. Vraiment, c'est bien peu estimer la littérature de l'auteur de *Dora*, que d'attribuer à des bêtes le plus ou le moins de succès d'une de ses pièces.

VI

Fernande, que l'on vient de reprendre, m'a paru vieillie, et elle ne date pourtant que de sept ans. L'intrigue, empruntée, comme on le sait, à une nouvelle de Diderot, cette femme du monde abandonnée par un amant, et qui se venge de cet amant en lui faisant épouser une fille perdue, est restée intéressante et puissante. Mais ce qui a vieilli, ce sont les détails, toutes les précautions scéniques dont l'auteur a cru devoir entourer le sujet, pour le rendre possible et touchant au théâtre.

C'est un charmeur que M. Sardou. Quand il fait jouer une pièce, on est séduit par son habileté, par la science qu'il a des planches. Seulement, il ne faut pas laisser au charme le temps de se refroidir. Ses pièces sont de celles qui ont trois cents représentations à la file, mais qui meurent tout entières de ce long succès. Et la raison est qu'il manque absolument de vérité et de profondeur. Il achète son charme au prix des qualités solides. Entre ses mains, le sujet le plus dangereux devient aimable. Il escamote les difficultés, il tourne les péripéties, il évite les chocs et vous conduit au dénouement par des sentiers commodes. Le malheur est, quand il escamote si bien les difficultés, qu'il escamote en même temps les passions vraies, les analyses profondes, tout ce qui fait les fortes œuvres. Il ne laisse rien qu'un amusant babillage, qu'un cliquetis de personnages étourdissants, que la « charge » d'une pièce originale.

J'ai entendu signaler, comme une erreur capitale de sa part, d'avoir changé de cadre la nouvelle de Diderot, en la transportant du dix-huitième siècle dans le dix-neuvième. Il est certain que les façons d'être des sentiments et des passions se transforment. Ainsi rien ne devient plus invraisemblable que la scène du second acte, si habilement menée d'ailleurs, dans laquelle Clotilde tend un piège à André, lui dit qu'elle ne l'aime plus et l'amène à lui faire confesser sa trahison. Il y a là une légèreté dans l'amour, qui nous paraît monstrueuse aujourd'hui ; nous sommes plus graves et plus tragiques. Or, comme c'est là le nœud même du drame, il arrive que le drame tout entier prend un côté faux et pénible. Mais ce n'est encore qu'une faute d'optique, et je suis beaucoup plus blessé, pour ma part, du caractère d'aplatissement général que M. Sardou a donné au sujet.

Le premier acte est fort mouvementé. Autrefois, il faisait beaucoup rire. Aujourd'hui, il paraît plus bruyant que vivant. M. Sardou est trop habile pour être amer. Aussi, quand il descend dans les bas-fonds du monde parisien, emporte-t-il des lunettes gaies, qui lui font voir les vices en rose. A chaque instant, dans le tripot de la Sénéchal, l'homme redevenu honnête, Pomerol, dit : « Quelle ordure ! quelle laideur ! » Et cela paraît suffisant à M. Sardou. Quant à l'ordure et à la laideur, elles restent dans la coulisse. Des femmes d'une vertu suspecte arrivent, rient, dînent et jouent. Si on ne nous prévenait pas, nous pourrions les prendre pour des pensionnaires émancipées. Pendant tout l'acte, la grande ombre de Balzac me bouchait toute la scène, je revoyais la pension Vauquer, cette terrible eau-forte si profondément creusée par la main du génie.

Je sais ce qu'on peut répondre. Le théâtre n'a pas la liberté du roman ; il faut y adoucir certains tableaux, pour les y faire accepter. Eh bien, dans ce cas, c'est le théâtre qui a tort ; il devient un genre inférieur. Si certains tableaux y sont impossibles, il vaut mieux renoncer à les y mettre, car il est désolant de mentir. Vous rappelez-vous la maman Vauquer, cette grosse femme, formidable de saleté et de mauvaises petites passions? Allez au Gymnase et voyez la Sénéchal. M. Sardou n'a rien trouvé de plus gentil que de faire de la Sénéchal une vieille Madeleine repentante, qui pleure ses fautes et aspire à l'honnêteté. Est-ce une romance, et quel soufflet à la vérité commune !

Nous touchons ici au procédé de M. Sardou, que j'ai indiqué plus haut. M. Sardou ne recule pas devant les sujets audacieux, car il sait que ces sujets sont bons pour fouetter la curiosité publique. Seulement, il sait aussi que l'enseigne suffit et qu'il serait même dangereux, après avoir annoncé de l'audace, d'en mettre véritablement dans une pièce. Alors, il dispose son jeu d'échecs. On peut croire à une mêlée générale, les questions les plus ardues se posent, les situations sont poussées juste au point où le scabreux commence. Mais les dames peuvent être tranquilles. Tout s'arrange, tout se dénoue, c'était une simple plaisanterie de la part de M. Sardou. Histoire d'égayer le monde, pas davantage.

La fille perdue que Clotilde fait épouser à André, est si peu perdue, que cela ne vaut pas la peine d'en parler. Puis, que de circonstances atténuantes ! Elle n'a cédé qu'à un seul homme, et presque dans un viol, tandis que sa mère, jetée en prison, ne pouvait la surveiller. Cette Fernande a d'ailleurs toutes les vertus, bonne, douce, pieuse, si pleine de remords qu'elle veut se tuer. En un mot, un honnête homme n'hésiterait pas à l'épouser, s'il l'aimait. Je sais que Diderot voulait aussi que sa fille perdue fût sympathique. Mais celle-là, au moins, était perdue et bien perdue. Elle restait simplement la jeunesse et l'amour. Quand le marquis lui pardonnait, il

pardonnait à sa beauté, au nom de la tendresse qu'il éprouvait encore pour elle.

La seule préoccupation de M. Sardou a été évidemment de mettre au théâtre une donnée difficile. Alors, sans se soucier de la vérité des passions, sans viser à faire grand et réel, avec un beau mépris de la créature humaine, il a taillé ses bonshommes pour les besoins de son plan, il a violenté ce plan et ne s'est déclaré satisfait que lorsque la partie lui a paru devoir être gagnée. Cela explique tous les expédients, la figure angélique de Fernande, les repentirs de sa mère, les invraisemblances continuelles de l'intrigue. A chaque acte, un mot suffirait pour que la pièce croulât. Personne, naturellement, ne dit ce mot. La pièce va jusqu'au bout, grâce aux précautions continuelles de l'auteur.

En somme, tout le monde est sympathique et personne ne l'est, là dedans. Qui doit-on aimer? qui ne doit-on pas aimer? Clotilde a raison de se venger, mais elle se venge si mal qu'elle donne une femme adorable à André. Cette femme a été séduite, il est vrai, mais le séducteur est mort ; et, en dehors des idées reçues, je crois que Fernande fera plus pour le bonheur d'André que n'aurait fait Clotilde.

Ce qui m'a surtout blessé, c'est le quatrième acte. Je ne puis comprendre comment M. Sardou s'est privé d'un dénouement superbe et humain. Son dénouement est celui-ci : Clotilde apprend tout à André ; ce dernier a une explication douloureuse avec Fernande, qui se traîne à ses pieds ; il la repousse en lui reprochant de ne l'avoir pas prévenu, lorsque Pomerol apporte la fameuse lettre que Fernande a écrite à André, et que celui-ci n'a pas lue, par suite d'une série de circonstances. Et c'est cette lettre seule qui attendrit le jeune homme et lui fait ouvrir les bras à sa femme. Au troisième acte déjà, la même lettre a circulé de mains en mains, de façon à faire frémir la salle. Tout M. Sardou est là : il remplace les péripéties des passions par les péripéties des chiffons de papier.

Supprimons la lettre, et, dès lors, le dénouement prend une largeur magistrale. Clotilde dit tout à André. Celui-ci, écrasé, a une explication avec Pomerol, qui peut plaider en quelques mots la cause de Fernande et expliquer le passé de cette malheureuse enfant. Mais André garde un silence terrible. Tout d'un coup, il appelle sa femme, qui comprend et se jette à ses genoux. Pomerol croit qu'il va la chasser. Et c'est alors qu'André, grave et cérémonieux, dit la phrase de Diderot : « Relevez-vous, madame la marquise ! » De cette manière, l'explication si pénible entre le mari et la femme serait esquivée. En outre, on sentirait bien à quel sentiment obéit André, à l'honneur de son nom, à l'oubli absolu du passé, à la tendresse qu'il éprouve malgré tout pour Fernande. La lettre est ridicule ; avant comme après la lettre, la situation reste la même ; que Fernande ait voulu avertir le marquis, ou qu'elle se soit laissée étourdir par la situation qui s'offrait à elle, cela ne modifie que bien peu le drame. Le jeu des passions se joue beaucoup plus haut. Le « Relevez-vous, madame la marquise » perd alors toute sa grandeur. Si c'est là de l'art dramatique, c'est là en tout cas de l'art bien étroit et bien inférieur.

Remarquez que je trouve *Fernande* adorable de fabrication. C'est travaillé par le plus adroit de nos ouvriers. Les actes pivotent sur eux-mêmes, se contrarient et se balancent, avec une élégance infinie. C'est léger, subtil, avec une petite pointe d'épices et même un fumet littéraire. Seulement, M. Sardou n'est qu'un ouvrier, il n'est pas un créateur.

VII

Il me faut pourtant étudier une question qui a fait quelque bruit dans ces derniers temps. Je veux parler du prétendu danger dont l'heure du dîner menacerait l'art dramatique. M. Sarcey, très autorisé pour tout ce qui touche le théâtre, a soulevé cette question. Aujourd'hui, un auteur applaudi, M. Victorien Sardou, prétend qu'il a poussé le premier cri d'alarme, et examine à son tour la situation dans une lettre qu'il vient d'écrire à MM. Noël et Stoullig, pour servir de préface au second volume de leurs *Annales du Théâtre et de la Musique*. Causons donc de cela, puisque tout le monde en cause.

M. Sardou, par lequel je commencerai, raconte, avec sa verve de vaudevilliste, ce qui se passe à une première représentation. Le lever du rideau est annoncé pour huit heures. A huit heures et demie, la salle est encore vide. On attend dix minutes. Quelques rares spectateurs se montrent. Pourtant, on se décide, on lève la toile. Et alors la bousculade commence, les premières scènes se jouent au milieu d'un tel défilé de retardataires et d'un tel bruit de portes, qu'on n'entend absolument rien. Beaucoup de gens n'arrivent même qu'au second acte. Naturellement, la pièce en souffre. « C'est la faute de l'heure du dîner ! s'écrie M. Sardou. On dîne trop tard, de là tout le mal. »

En est-il bien sûr? Croit-il que, si l'on dînait plus tôt, ou même que si l'on ne dînait pas du tout, on arriverait à l'heure exacte? Je suis persuadé du contraire. Beaucoup de premières représentations commencent à neuf heures, à neuf heures et demie. Ces jours-là, toutes les places sont-elles occupées? Nullement. Pour bien des spectateurs, c'est un principe que d'arriver après le lever du rideau. N'avez-vous pas entendu dire vingt fois ces mots : « Nous avons une loge, pourquoi nous presser? » D'ailleurs, il y a un argument décisif : aux entr'actes, la bousculade est la même ; tout le monde est là pourtant ; mais on s'attarde sur le trottoir, au café, dans les corridors. Questionnez les régisseurs ; ils ont beau sonner, le public fait la sourde oreille ; la première scène, quelquefois la deuxième, se perdent au milieu du vacarme. Et cela est si vrai qu'un faiseur adroit ne risquera jamais une scène importante au début d'un acte, parce qu'elle ne serait pas écoutée.

Ainsi donc, voilà qui est prouvé par l'expérience : le public des premières représentations arrivera toujours en retard, quelles que soient l'heure du dîner et celle du spectacle ; il n'obéira même jamais à la sonnette de l'entr'acte, il y aura, pour chaque acte, le même encombrement aux portes, les mêmes poussées, les mêmes bruits, les mêmes retards. C'est que ce public est tout spécial. Il vient là autant pour la salle

[illegible] il se moque [illegible] il est blasé ; comme on dit, « il ne croit pas que c'est arrivé », il en verra toujours de trop. il comprendra, même s'il manque deux actes. C'est une naïveté que de vouloir le réglementer et que d'espérer le rendre moins turbulent et moins sceptique, en lui donnant une heure ou deux pour digérer. Regardez-le donc, voyez de quels éléments il est composé ; s'il était à jeun, je craindrais qu'il ne se conduisît plus mal encore.

Le piquant, dans tout ceci, c'est que M. Sardou semble croire qu'on ne joue les pièces qu'une fois. Dans sa lettre, il ne se préoccupe absolument que du public des premières représentations, il n'a pas un mot pour les milliers de spectateurs qui vont venir ensuite. Cela est bien d'un auteur dramatique : le public des premières représentations seul compte, parce qu'il juge la pièce, qu'il la tue ou qu'il la lance. Le troupeau qui suit n'importe pas ; il recevra l'impulsion, il sera toujours trop heureux. Pourtant, c'est ce troupeau qui fait les recettes, c'est lui qui est le vrai public, j'ajouterai même qu'en somme c'est pour lui que les pièces sont faites. Voyons donc comment il se conduit, puisque M. Sardou n'a pas jugé à propos d'étudier ce côté de la question, le plus important, le seul important.

Allez dans un théâtre voir jouer une pièce qui a du succès. Vous constatez que tous les spectateurs sont à leur place bien avant le lever du rideau. Ces braves gens mangent à la même heure que les gens de la première représentation : seulement, ils se sont arrangés, ils ont avancé leur repas ; enfin, ils ont trouvé le moyen d'être exacts. Les jours où l'on va au théâtre, il faut voir l'empressement dans les ménages ! Madame ne veut rien manquer, pas même le lever de rideau. La bonne a dû descendre consulter l'affiche. On est prêt trop tôt, on doit faire un tour sur le trottoir, ou bien on attend une demi-heure dans la salle. Et quelle crainte de ne pas regagner sa place assez tôt, pendant les entr'actes ! Quand la toile se relève, tous sont là, béants, empoignés au point de ne pouvoir respirer. Je vous assure que pas un mot n'est perdu ; le silence est complet, dès la première phrase. Tel est le public de tous les jours, un public convaincu, obéissant, sacrifiant tout au plaisir du théâtre : son repas, sa digestion et le reste.

La vraie question de l'heure du dîner et de l'heure du spectacle est là, pas ailleurs. Puisque le vrai public n'est jamais en retard, puisqu'il trouve le moyen de dîner et d'être exact, puisqu'il ne se plaint pas et qu'il enrichit à millions les auteurs qui l'amusent, pourquoi diable M. Sardou jette-t-il son cri d'alarme, pourquoi donne-t-il une importance si exagérée à la digestion plus ou moins commode du petit monde des premières représentations ?

Il fait tout un drame de cette digestion. On dirait, à le lire, qu'une épidémie a moins dépeuplé Paris, par exemple, que *la Famille Benoîton* et *Rabagas*. Il dresse une statistique des maladies qu'enfante cette digestion laborieuse, dans une salle surchauffée : convulsions, suffocation, névralgie, céphalalgie, apoplexie, paralysie, etc. Que n'a-t-il gardé cette amusante tirade pour la mettre dans une de ses pièces ? On aurait souri. C'est là du bon comique de vaudeville, ayant l'exagération nécessaire. Dans une étude sérieuse, on ne saurait s'arrêter une seconde à de pareils arguments.

Mais le morceau capital de la lettre, c'est le passage où M. Sardou aborde ce qu'il appelle la question d'art. Je ne crois pas qu'on se soit jamais moqué plus agréablement du monde. Savez-vous pourquoi on ne refait plus *le Cid*, *Andromaque* et *le Misanthrope*, de nos jours ? Tout simplement parce qu'on dîne trop tard, qu'on va au théâtre avant d'avoir digéré et qu'on n'est pas encore capable de goûter les beautés littéraires d'une œuvre. Voilà de la critique de derrière les fagots.

Écoutez ceci : « D'où naît enfin ce refus de l'attention sérieuse, ce besoin maladif d'une action rapide, fiévreuse, qui aille vite au fait brutal, le squelette de la pièce, en supprimant la substance, la chair, le sang, la vie, c'est-à-dire le développement des idées, des sentiments, des caractères ? » Et M. Sardou répond que cela vient de la mauvaise digestion des spectateurs, qu'on a bousculés pendant leur dîner. Ah ! monsieur, êtes-vous sûr de n'être pas vous-même aussi coupable que cette mauvaise digestion ? Relisez votre répertoire. Vous travaillez depuis quinze ans à supprimer le sang et la chair des pièces. Scribe avait commencé, et vous outrez sa manière. Je sais bien que vous n'agissez point par méchanceté. Vous voulez le succès quand même, voilà votre crime. C'est en flattant les goûts du public qu'on abaisse une littérature. Au lendemain de *la Haine*, il fallait vous entêter. Vraiment, c'est trop commode de nous insinuer que vous écrivez des œuvres légères et superficielles, parce que vous ne voulez pas déranger la digestion de vos contemporains.

Je regrette de ne pouvoir suivre M. Sardou dans son examen du *Misanthrope*. Il y a encore là un passage impayable. Il faut ne pas avoir dîné pour supporter le premier acte du *Misanthrope* ; si l'on a dîné, cet acte paraît inutile et trop long. Je n'insiste pas. Enfin, selon M. Sardou, le grand succès de l'opérette est aussi une question de digestion ; il paraît que l'opérette aide à digérer, comme le thé et la chartreuse.

M. Sardou est-il de bonne foi dans sa lettre ? Je le crains. C'est un esprit de surface qui se lance d'une gambade dans les questions sérieuses, puis qui s'y remue avec la logique d'un clown. Certes, il ne manque pas d'esprit ; il est toujours vif et amusant ; mais il n'a aucune solidité, aucune vue large, aucun ensemble d'idées. Ajoutez que le théâtre l'a gâté, qu'il voit tout maintenant sous un angle conventionnel. Sa lettre est caractéristique. Elle suffirait à le juger, elle éclaire ses œuvres dramatiques.

M'entendra-t-il, si je lui dis que, dans l'évolution actuelle de notre art dramatique, l'heure du dîner n'est absolument pour rien ? Ce sont d'autres raisons, des raisons historiques et sociales, qui ont donné Scribe et M. Sardou lui-même pour descendants à Molière. Cela est triste, je n'en disconviens pas ; mais cela chan[illegible] de se mettre à table ni plus tôt ni plus tard. Quant à l'opérette, elle a été la sœur de *la Famille Benoîton*, et M. Sardou est mal venu de l'attaquer. Ses pièces ont eu, sous l'empire, les mêmes qualités digestives

que les opérettes à succès. Les unes et les autres s'en iront de compagnie, car elles sont des productions correspondantes. Et l'heure a sonné.

Ce qui m'étonne, c'est que M. Sarcey, esprit très sensé et très pratique, ait donné de l'importance à l'heure du dîner. Il est vrai qu'il n'a pas poussé les choses jusqu'à la gaminerie et qu'il s'est enfermé dans un raisonnement qui semble d'abord avoir une certaine force. Il pose en principe que l'heure du dîner avance régulièrement d'une demi-heure tous les dix ans. L'époque serait donc prochaine où les spectateurs, dînant à huit heures, puis à huit heures et demie, puis à neuf heures, les théâtres ne pourraient plus ouvrir leurs portes que trop tard dans la soirée. Comme expédient, il conseille de remplacer le dîner par un souper, et il fait remarquer que les matinées dramatiques, dont le succès croît de plus en plus, sont un retour aux anciens usages, la comédie avant le repas du soir. Je ne puis entrer dans les considérations secondaires.

Tout cela est ingénieux et offre une matière à articles intéressants, quand les premières représentations manquent. Mais, au fond, qu'importe? Les choses auront leur cours; on n'a jamais empêché une société de se faire elle-même, par la force même de la vie, les mœurs qu'elle doit avoir. Si l'heure du dîner avance, si les théâtres sont obligés de revenir à des représentations diurnes, s'ils continuent à ouvrir vers huit heures et si nous acceptons de ne prendre à six heures qu'une collation et de souper après minuit, nous le verrons bien. Pourquoi s'inquiéter d'avance, puisque ce sont là des choses fatales, collectives, en dehors de notre volonté personnelle? Et, surtout, en quoi cela peut-il porter tort ou profit à la littérature dramatique? Une littérature est toujours supérieure aux conditions matérielles de son existence.

Vraiment, il est stupéfiant de voir des hommes du talent de M. Sardou et de M. Sarcey ne trouver que cette question de l'heure du dîner pour expliquer la déchéance de notre scène française. Ce que notre littérature dramatique doit redouter, c'est le code rédigé par les faiseurs, c'est la lâcheté des auteurs devant le succès, c'est la convention et la tradition érigées en lois immuables, c'est la pièce si bien désignée par M. Sardou, sans chair, sans vie, toute de mots et d'intrigue; voilà ce qui menace notre théâtre, et voilà de quel bourbier le mouvement naturaliste le tirera fatalement, lorsqu'il s'étendra du livre à la comédie et au drame. Quand j'écris ces choses, que je répète depuis des années, on hausse les épaules, on prétend que j'insulte nos gloires. Parlez-moi de l'heure du dîner! Hein? quelle trouvaille, quelle explication triomphante! A la bonne heure, au moins, on comprend! Et ils se congratulent, et ils sont discutés sérieusement, et ils passent pour protéger le théâtre contre mes attaques de fou furieux. J'enrage, à la fin, car c'est trop bête!

VIII

M. Victorien Sardou vient de faire à l'Académie un bien étonnant rapport sur les prix de vertu. Ce morceau m'appartient un peu, car il touche plus au théâtre qu'à l'éloquence. J'imagine que l'auteur, en l'écrivant, devait penser à M. Parade ou à M. Saint-Germain. C'est un long monologue, fait pour la scène, avec les roueries d'usage, qui a produit, paraît-il, un effet énorme sur les spectateurs. A défaut d'un comédien idolâtré de la foule, M. Sardou le lisait; et l'on sait qu'il lit fort bien, en jouant ses phrases.

Donc, succès complet, rires, applaudissements, acclamations. Et comment pourrait-il en être autrement? Cela est presque dialogué, cela est coupé de points de suspension, comme une comédie dont l'auteur économise le style. Puis, cela est à la hauteur du public : toutes les rengaines qui traînent dans les petits journaux bien pensants, tous les lieux communs de forme et de fond, toutes les affirmations superficielles qui enchantent les médiocres. Ajoutez l'esprit parisien, ce scepticisme facile blaguant Dieu ou la science, selon l'occasion, cette façon commode de se tirer des questions les plus graves par une pirouette, cette formule toute faite d'un certain rire, plus agaçant à la longue que la bêtise elle-même. Oh! être bête, bravement bête, quelle santé et quelle largeur, au sortir d'une page de M. Sardou!

Ainsi, voilà la question de la responsabilité humaine. Question terrible et qui fait pâlir les criminalistes depuis des siècles. La justice a commencé par brûler les sorciers. On pendait les épileptiques et les hystériques, en les accusant d'aller au sabbat; puis, la science est venue, et on a envoyé ces prétendus coupables à l'hôpital. Dès lors, la justice a dû compter avec la science. M. Charles Desmaze a justement publié un très intéressant ouvrage sur la matière : *Histoire de la médecine légale en France*. Je ne puis m'étendre; je dis seulement qu'un des résultats les plus nobles de notre évolution scientifique sera de mieux définir l'idée de la responsabilité humaine. Tout le monde sent cela, et le sujet ne prête guère à la plaisanterie.

Eh bien! voici M. Sardou qui, avec son flair, trouve là dedans un sujet de vaudeville très gai. C'est une grâce de nature, il est né pour rapetisser les idées et pour y mettre du comique. L'esprit parisien fleurit là dans toute sa verve paradoxale. On est sérieux, l'esprit fait une gambade à propos d'une mouche qui vole, et la galerie d'oisifs et de grands enfants éclate de rire. Cela s'appelle égayer la situation. Heureusement que la chose ne tire pas à conséquence. Quand la foule a ri, elle laisse le loustic à ses cabrioles.

Donc, M. Sardou s'en prend à la science et lui dit son fait. « Ce n'est plus le vertueux qui nous préoccupe, c'est le criminel. Une philosophie nouvelle, qui se prétend autorisée par la science à ne plus voir dans l'homme qu'une combinaison de la matière, déclare que sa moralité ne dépend que du parfait équilibre de ses organes; et, comme cette doctrine a beaucoup de partisans parmi les médecins, il ne faut pas s'étonner si elle ne voit plus dans l'humanité que des malades. » Suivent les plaisanteries connues, ce qu'on a lu partout. Et le pis est que cela n'est pas même d'une observation juste, car de tous temps, même sous l'ancienne scolastique, on s'est plus passionné pour le criminel que pour le vertueux; phénomène fort naturel, l'accident

seul détraque et nécessite une intervention. Ce n'est pas la faute de la science, si notre curiosité va aux monstres. La science, au contraire, détruit le merveilleux, chasse le diable, définit le mal, fait de la lumière et de la justice. Elle peut bégayer encore sur bien des cas; son effort n'en est pas moins un effort de civilisation. Mais je suis bien bon de défendre la science contre l'esprit parisien.

Voulez-vous résoudre la question de la responsabilité humaine? Oh ! mon Dieu, c'est très simple. Vous commencez par mettre la chose en scène. Là, côté cour, vous placez le mal, et ici, côté jardin, vous placez le bien. Puis la Justice et l'Académie entrent par le fond; grande scène; et, comme baisser de rideau, l'Académie récompense le bien, tandis que la Justice punit le mal. Voilà. On rappelle les acteurs. M. Sardou paraît, et, s'adressant au public : « Félicitons-nous de maintenir la saine tradition des prix de vertu, comme une protestation du bon sens français contre ces doctrines dissolvantes; et glorifions-nous de ne connaître ici qu'une seule morale : celle qui se borne tout naïvement à chérir le bien, à exécrer le mal. — C'est la vieille méthode et c'est la bonne ! » Tonnerre de bravos.

J'attendais le « bon sens français » et les « doctrines dissolvantes ». Peut-être serez-vous tenté de faire remarquer à M. Sardou qu'il suppose le problème résolu, lorsqu'il dit carrément : « Ceci est le mal, ceci est le bien ». Justement, la question est de déterminer le bien et le mal, pour nous en rendre les maîtres. Mais M. Sardou vous rirait au nez. Comment ! vous n'avez pas compris. Le bien est à droite, le mal est à gauche; et il vous donnerait une seconde représentation. Ce n'est plus pour lui que de la mécanique dramatique. On dit qu'il est très lettré et qu'il a une belle bibliothèque; c'est possible. Mais, comme nous ne pouvons le juger que par ses œuvres, il n'en réduit pas moins tout son savoir à de simples jeux de scène. *Daniel Rochat* est encore un bon exemple de ses vues profondes en philosophie : le temple d'un côté, la chambre à coucher de l'autre. Toujours la mécanique de Scribe.

Je sais bien que cela ne gêne personne et que même beaucoup de monde s'en amuse. Mais il est des heures où l'on a les nerfs exaspérés de cette médiocrité triomphante, de ces gambades au milieu du grand labeur de l'époque. Tant que M. Sardou reste un amuseur, rien de mieux; il a donné au théâtre d'excellents vaudevilles, d'une observation petite et fausse, mais d'un mouvement endiablé. Le mal est que, dans sa chasse à l'actualité, il lui arrive de s'attaquer à nos problèmes les plus graves. Alors, il les résout en gamin de Paris. La foule s'égaye, et il se croit un penseur. A moins qu'il ne pousse l'esprit jusqu'à se blaguer lui-même. J'en doute pourtant.

Dans son étonnant discours, ce qui m'a stupéfié plus encore, c'est le style. Il faudrait pourtant expliquer un jour au public ce que nous entendons par un écrivain. On parle du style de M. Sardou. Mais bon Dieu ! M. Sardou ne se doute pas même comment on fait une phrase. J'aurais voulu le mettre en face de Flaubert, et les écouter, discutant une page. Ah ! mes amis, voyez-vous l'ahurissement de l'académicien devant les préceptes du grand styliste ! Il en serait sorti avec une de ces migraines dont on parle tant. Admettons encore que M. Sardou écrive mal au théâtre; peut-être le fait-il exprès, car vous n'ignorez pas que la critique enseigne qu'une pièce doit être écrite en mauvais style. Seulement, le voilà à l'Académie; il a une occasion de se montrer écrivain correct et puissant. Evidemment, il va la saisir. On peut donc croire, dans son discours, à un effort sérieux. Hélas !

J'ai l'air de m'acharner. Mais, en vérité, on n'étudie pas assez ces morceaux-là. C'est une question d'hygiène littéraire. Une fois pour toutes, on doit montrer que M. Sardou n'est qu'un Prudhomme de la forme, un Prudhomme qui a la danse de Saint-Guy, si vous voulez, mais un Prudhomme employant les locutions vicieuses, les expressions toutes faites, les sottises courantes. Je ne connais pas de langue bâclée dont les phrases traînent plus de scories.

Il me faudrait tout citer. Voici quelques exemples. D'abord, cette phrase prodigieuse : « Il est pauvre, et la rupture de sa jambe droite a tout récemment entraîné dans une chute la fracture de son bras droit. » Est-ce joli, et simple et clair? Puis, des expressions neuves, des trouvailles, comme : « Pas un jour de cette longue vie n'a été perdu pour la charité »; ou encore : « Nous abordons un ordre de charité qui s'applique moins aux besoins du corps qu'à ceux de l'esprit »; ou encore : « Partout où il y a douleur, maladie, désespoir, la femme paraît... que dis-je? elle accourt. » Mon Dieu ! que ce dernier tour est nouveau !

Maintenant, écoutez M. Prudhomme. Il s'agit d'une servante modèle que l'on appelle dans le quartier du nom de ses maîtres : « Ce nom très honorable qu'on lui donne, qu'elle accepte naïvement, elle l'honore encore en le portant. » Et cet autre passage : « En lui donnant le prix Gémond de mille francs, l'Académie n'apprendra rien à personne sur le courage du capitaine Voisard. Mais elle est heureuse d'ajouter à tant de marques d'honneur une distinction qui lui faisait défaut. » N'est-ce pas? la chute est inattendue. Pourtant, il y a mieux dans le sublime. Ici, M. Prudhomme se lève sur la pointe des pieds, et lâche solennellement en parlant des sourds-muets : « Il serait superflu de signaler ici l'heureux effet de ces conférences sur des âmes vouées à l'isolement, et, qui, séparées des hommes, éprouvent plus que d'autres le besoin de se rapprocher de Dieu. » Fichtre !

Je passe les « courbée sous le poids de l'âge », les « s'il est une profession honorable entre toutes, mais pénible et mal rétribuée, c'est bien celle de ces modestes institutrices de campagne, etc. » Et j'arrive à un dernier exemple. M. Sardou raconte une opération à laquelle il a assisté. « L'opération, dit-il, avait pleinement réussi. Le patient n'avait pas sourcillé. J'oserai tout dire : il n'avait fait que rire et chanter tout le temps. » Comment trouvez-vous ce « j'oserai tout dire »? Il tombe là si inutilement, si drôlement, qu'il rend la phrase presque inintelligible. Pourquoi diable M. Sardou n'oserait-il pas dire que le patient, endormi par le chloroforme, avait ri et chanté?

Je le répète, pour bien montrer la médiocrité du discours, il faudrait en annoter chaque phrase, cette enfilade de lieux communs en mauvais style, sans compter les incorrections, comme

celle-ci : « Aujourd'hui encore, courbée sous le poids des ans et marchant avec peine, ne croyez pas que son dévouement se ralentisse. » Mais je crains bien de ne pas ouvrir les yeux à M. Sardou sur sa déplorable façon d'écrire. C'est un innocent, en matière de langue. Il ne se doute pas de ce que nous cherchons, de ce que nous trouvons parfois. Il n'a le sentiment ni de la solidité, ni de la couleur, ni de la ligne, dans la phrase. Sans doute, un rapport sur les prix de vertu décernés par l'Académie est un sujet fâcheux; mais encore doit-on le traiter proprement, sans faire une si incroyable dépense de blague parisienne et de lourdeur bourgeoise. Gavroche ne va pas sans Prudhomme. J'ai écrit un jour que M. Sardou n'avait pas notre estime littéraire, ce qui a paru le blesser beaucoup. Je voulais simplement dire que M. Sardou n'était pas un écrivain; et, comme si *Daniel Rochat*, sa tentative de grand style, n'avait pas suffi, voilà qu'il s'acharne, et qu'il vient encore de nous le prouver, en pleine Académie française.

EUGÈNE LABICHE

I

M. Emile Augier, qui a écrit une préface en tête du *Théâtre complet* de M. Eugène Labiche, juge cet auteur de la façon suivante : « Dans sa vie aussi bien que dans son théâtre, la gaieté coule de son urne comme un fleuve charriant pêle-mêle la fantaisie la plus cocasse et le bon sens le plus solide, les coq-à-l'âne les plus fous et les observations les plus fines. Pour avoir une réputation de profondeur, il ne lui manque qu'un peu de pédantisme; et qu'un peu d'amertume pour être un moraliste de haute volée. Il n'a ni fouet ni férule; s'il montre les dents, c'est en riant; il ne mord jamais. Il n'a pas ces haines vigoureuses dont parle Alceste; il écrit, comme Regnard, pour s'amuser et non pour se satisfaire. » Cela est excellemment dit, avec beaucoup de justesse et de vérité. Seulement, cela demande à être un peu developpé, pour être mis nettement en pleine lumière.

D'abord, il faut poser que la formule de M. Labiche a déjà vieilli. Il a eu un quart de siècle à lui, ce qui est bien beau et bien long. Pendant vingt-cinq à trente ans, il a été le rire de la France, il a régné sur notre gaieté. Peu d'auteurs ont eu cette gloire. Ce qui prouve que M. Labiche représente déjà le rire d'hier, c'est que nous avons notre rire d'aujourd'hui, que j'incarnerai volontiers dans MM. Meilhac et Halévy. Comparez *la Boule* ou *la Cigale* avec *Un Chapeau de paille d'Italie*, et vous sentirez immédiatement les différences profondes, plus de bonhomie hier et plus de nervosité aujourd'hui, une verve abondante, épanouie, humaine, chez l'aîné, et une invention plus restreinte, aiguisée d'un ragoût parisien, chez les cadets. Il n'y a pas là une simple opposition de tempéraments différents, il y a les façons d'être de deux époques, de deux sociétés.

J'aimerais à pousser davantage un pareil parallèle, car j'y trouverais de nouveaux arguments en faveur de cette évolution continue du théâtre, que je me plais si souvent à constater, pour encourager et défendre les novateurs. Mais cela me jetterait hors de mon sujet, qui est d'étudier le théâtre de M. Labiche.

Cette étude serait longue, si je ne la restraignais. Je citerai d'abord *Un Chapeau de paille d'Italie*, cette pièce qui est devenue le patron de tant de vaudevilles. Ce jour-là, M. Labiche avait fait mieux que d'écrire une pièce, il avait créé un genre. L'invention était d'un cadre si heureux, si souple pour contenir toutes les drôleries imaginables, que, fatalement, le moule devait rester. Je dirai presque qu'il y avait là une trouvaille de génie, car ne crée pas qui veut un genre. Dans notre vaudeville contemporain, on n'a encore rien imaginé de mieux, d'une fantaisie plus folle ni plus large, d'un rire plus sain ni plus franc. Sans doute, l'observation, la vérité, le style, ne sont pas en question ici. Il faut accepter l'œuvre comme une farce bonne enfant, sans prétention aucune, admirablement coupée pour la scène.

Mais j'ai surtout lu avec un vif intérêt le petits actes qui complètent le premier volume, entre autres *le Misanthrope et l'Auvergnat*, *Edgard et sa Bonne* et *la Fille bien gardée*. Tout le talent de M. Labiche se trouve là; je veux dire qu'on y voit clairement les conditions de son talent et les raisons de ses succès. C'est toujours la même bonhomie, le même rire facile; seulement, il n'est plus dans la fantaisie absolue, il effleure la vie, il saute à pieds joints les égouts, il touche du bout des doigts aux plaies les plus vives. C'est un homme aimable qui joue avec le feu, sans se brûler et sans jamais effrayer personne.

Voyez *le Misanthrope et l'Auvergnat*. Chiffonnet rentier, homme riche, est mordu du besoin de la vérité. Il la veut, il l'exige à tout prix, et il fait avec l'auvergnat Machavoine un marché par lequel il le nourrira et l'hébergera, moyennant quoi Machavoine devra lui dire la vérité toujours et quand même. Une heure plus tard, l'auvergnat l'a tellement agacé et compromis que Chiffonnet donnerait la moitié de sa fortune pour se débarrasser de lui. Voilà le sujet d'une satire bien amère. Confiez ce sujet à un auteur comique anglais du dix-septième siècle, à Ben Jonson, par exemple, et vous verrez sur quelle claie d'infamie il traînera l'humanité. Il n'est pas de vérités abominables que Machavoine ne jettera à la tête des personnages. Avec M. Labiche, l'amertume disparaît, il ne reste qu'un éclat de rire devant les embarras où l'auvergnat met le misanthrope; et toute la gaieté naît du

changement qui s'opère dans les idées de ce dernier, à ses dépens. C'est une grosse question philosophique dénouée par une plaisanterie.

[illegible] passons à *Edgard et sa Bonne*. [illegible] dans une étude de mœurs, et le cas est un des cas les plus délicats, les plus sca[illegible] qui se présentent dans les familles. Le fils de la maison, Edgard, a eu des tendresses pour Florestine, la femme de chambre de sa mère. Cependant, il va se marier, cette liaison l'assomme et il voudrait bien rompre. Mais Florestine entend être aimée; aussi apporte-t-elle toutes sortes d'empêchements au mariage. Voilà qui est peu moral. On pourrait remuer avec cela tous les bas-fonds du cabinet de toilette et de la cuisine. Les promiscuités fatales de la vie de famille, les complaisances polissonnes, toute l'ordure tolérée qui prend place au foyer, sont mises là en jeu et d'une façon très crue. Mais ne vous inquiétez point. M. Labiche rira d'un rire si énorme, il sortira de la vie réelle par un tel élan de fantaisie folle, qu'il n'y aura plus rien de blessant dans le sujet. Puisqu'il est entendu que c'est pour rire, que ce n'est pas vrai, pourquoi se fâcherait-on?

J'arrive à *la Fille bien gardée*. Cette fois, c'est le comble. Le sujet est tellement répugnant, qu'il a fallu un tour de force pour le mettre à la scène et le faire accepter. La baronne de Flasquemont va en soirée, en laissant sa fille Berthe, âgée de sept ans, à la garde de son chasseur Saint-Germain et de sa femme de chambre Marie. L'enfant dort. Dès que la baronne s'en est allée, Marie et Saint-Germain projettent la partie de passer quelques heures au jardin Mabille, qui est voisin de l'hôtel. Mais voilà Berthe qui s'éveille et qui veut qu'on l'emmène. Et elle part en goguette avec les domestiques, et elle revient à califourchon sur le cou du carabinier Rocambole, pendant que la baronne, rentrée plus tôt qu'on ne l'attendait, est sans cesse sur le point de s'apercevoir de la disparition de l'enfant.

Que pensez-vous de ce spectacle : des domestiques débauchant une enfant de sept ans? Remarquez que Berthe est très délurée, qu'elle a bu du kirsch à Mabille, qu'elle est allée à la caserne de Rocambole, qu'elle revient grise et que, pour être complète, elle a entendu et retenu une ronde soldatesque, pleine de sous-entendus égrillards. Ne serait-ce pas le cas, pour la critique pudibonde, de s'indigner? O sacrilège, ô pureté de l'enfance ! Un être si innocent dans un pareil ruisseau ! Voyez-vous cette pauvre petite créature de sept ans battre les murs, tremper dans la honte des amours de la domesticité, revenir avec des yeux luisants d'un bal de filles et d'une caserne de carabiniers ! On ne peut donner à l'enfance un soufflet plus cruel, on ne peut montrer plus nettement les vices de l'antichambre, pénétrant dans le salon et la [illegible] à coucher, et atteignant jusqu'aux petites filles dans leurs berceaux.

Le plus drôle, c'est que cette pièce de *la Fille bien gardée* a été évidemment faite sur com[illegible] servir de début à madame Céline Montaland, qui était la petite Daubray de l'époque, vers 1850. Il fallait un rôle pour cette [illegible] sauter, montrer ses petites dents blanches, chanter quelque chose de leste. Et M. Labiche s'était chargé d'écrire le rôle, et il avait fait cette pièce, qui a soulevé de si grands rires, lorsque, avec si peu de chose en moins ou en plus, elle aurait certainement consterné et épouvanté la salle.

Je crois qu'il est inutile d'indiquer le drame effroyable qu'il y a sous cette farce. Rien ne serait plus facile que de se faire siffler, avec un pareil sujet. Insister un peu plus ici, donner davantage de vérité à cette scène, couper les cabrioles dans cette autre scène, et l'on serait certain du résultat. Un observateur plus âpre, un écrivain ayant l'amour des choses vues, scandaliserait dès les premiers mots. M. Labiche s'en mêle, et toutes les monstruosités disparaissent, ou du moins se cachent sous une gaieté si aimable, qu'il n'y a plus lieu de se révolter. Est-ce que cela tire à conséquence? Tout le monde sait bien, dans la salle, que ce n'est là qu'un jeu ; et si l'on venait à l'oublier, un clignement d'œil de l'auteur, un calembour, une situation cocasse le rappellerait à chacun. La pièce, dans sa fabrication, dans ses pantins, dans son style, porte cet écriteau : « C'est pour rire. » Dès lors, on rit.

Telle est donc, selon moi, la caractéristique du talent de M. Labiche. Il a fait une caricature de la vie, et une des caricatures les plus amusantes et les plus innocentes qu'on puisse voir. De là son grand succès, sa longue faveur auprès du public. Le public ne veut pas qu'on le bouscule, qu'on lui montre la pourriture humaine, sous prétexte de l'égayer. Nous rions encore aux comédies de Molière, parfois du bout des dents, pris de malaise à l'idée des abîmes que nous devinons par-dessous. M. Labiche arrive en brave homme, abordant les sujets humains, mais avec une fantaisie qui entend rire de tout. Quand la vérité est trop triste, il lui fait exécuter une gambade, et cette gambade est irrésistible. Au fond, il ne veut pas savoir s'il y a de la boue et des crimes; il trouve avant tout qu'il y a du rire. Les hommes deviennent des marionnettes très comiques. En somme, ni moraliste ni philosophe. Un rieur, rien de plus.

C'est le jugement même de M. Emile Augier. Je me suis simplement permis de le développer et de l'appuyer sur des preuves. Il ne faut pas regretter que M. Labiche ait manqué de pédantisme; le pédantisme est une vilaine chose. Quant à l'amertume, elle fait les grandes œuvres. Entre Molière et M. Labiche, il n'y a qu'un abîme, l'amertume. C'est comme un fleuve qui roule dans les œuvres des grands observateurs. Qui connaît l'homme est amer, et c'est ce goût amer qui est presque toujours comme la saveur même du génie. Jetez la férule, mais gardez le fouet.

II

Mon jugement a été que M. Eugène Labiche était un rieur, rien de plus. J'ai regretté ensuite ce mot, craignant qu'on ne lui donnât pas une acception assez large. Ne rit pas qui veut, au théâtre surtout. Le rire est un des dons les plus heureux et les plus rares qu'on puisse apporter.

Et rien n'est français comme le rire. Le génie national passe par Rabelais, par Molière, La Fontaine et Voltaire. Toute appréciation littéraire étant réservée, c'est déjà un bel éloge que de dire d'un auteur dramatique : « Il sait rire. »

D'ailleurs, il peut y avoir un grand dédain dans le rire. Voir l'homme comme un pantin sans conséquence; l'étudier curieusement comme on étudierait un insecte grotesque; lui faire, pour tout exercice, exécuter des sauts périlleux : c'est, en somme, traiter l'humanité d'une façon fort méprisable. On semble croire qu'elle ne mérite pas une analyse plus profonde. On déclare qu'on ne peut la regarder une minute sans pouffer. On ne lui fait pas même l'honneur d'avoir peur d'elle. On la trouve tout au plus bonne pour égayer les petits et les grands enfants. Ce doit être là l'opinion de M. Labiche, qui m'a écrit : « Je n'ai jamais pu prendre l'homme au sérieux. »

Reste la question de tempérament. Tous les analystes prennent difficilement l'homme au sérieux. Seulement, les uns se fâchent, tandis que les autres s'amusent. Et encore il y a deux manières de s'amuser : en bon enfant, comme M. Labiche, ou en esprit amer et cruel, comme les grands satiriques. Le propre de M. Labiche, c'est de pousser l'indifférence jusqu'à ne voir dans les vices que de simples accidents comiques. Ses personnages sont le plus souvent des poupées qu'il fait danser au-dessus des abîmes, pour rire de la grimace qu'elles y font. Il a bien soin, avant tout, d'avertir le public que c'est uniquement pour passer une heure agréable, que la comédie, quoi qu'il arrive, se terminera de la plus heureuse façon du monde.

J'ai souvent constaté que, dans la fantaisie, l'audace pouvait aller très loin au théâtre. Du moment où il est bien convenu entre l'auteur et le public qu'on plaisante, qu'il n'y a rien de vrai dans l'aventure, il est permis de tout montrer et de tout dire. M. Labiche a excellé dans ce tour fantaisiste donné aux réalités les plus déplaisantes. Son comique est fait des vérités cruelles de la vie, regardées sous leur côté caricatural et mises en œuvre par un esprit sans amertume, qui reste volontairement à la surface des choses. Rien n'est plus délicat que ce clavier : une note trop énergique, et le public se fâcherait. Il faut avoir les doigts légers, effleurer à peine les plaies humaines, de manière à ne produire dans la salle qu'un aimable chatouillement. Je ne dis point que M. Labiche, quand il s'est mis à écrire pour le théâtre, ait raisonné tout cela; il apportait simplement une heureuse personnalité; il devait être le rire de la bourgeoisie française pendant plus d'un quart de siècle.

Ce n'est pas là un petit honneur : tenir en gaieté deux ou trois générations, être pendant trente ans la joie de la France. Les auteurs comiques de grand talent, comme M. Labiche, finissent par être les représentants d'une gaieté qui a sa place dans l'histoire de nos mœurs. Certainement, on ne rit pas de la même façon à toutes les époques. Le comique de Molière n'est pas celui de Beaumarchais, qui n'est pas non plus celui de Picard. Et la preuve que le comique change à chaque société nouvelle, c'est que celui de M. Labiche commence à vieillir, je le répète. Maintenant, nous avons MM. Meilhac et Halévy. Je reprends le parallèle que j'ai indiqué tout à l'heure.

M. Labiche est plus sain, plus rond; il tire la drôlerie des effets répétés, des situations poussées jusqu'aux dernières limites du cocasse. MM. Meilhac et Halévy ont le rire nerveux, précieux et raffiné, et ils prennent le public par leur ragoût parisien, finement pimenté, relevé de toutes les épices artistiques et mondaines. Il faut notre fièvre pour les comprendre et les aimer. On me dit, en effet, que leurs pièces, en province, restent des énigmes pour les trois quarts des spectateurs. J'ai revu dernièrement *Un Chapeau de paille d'Italie*. Cette farce reste immortelle; mais la salle s'amusait moins qu'autrefois, la pièce paraissait trop simple, trop bonne enfant, sans un de ces tableaux pris sur une réalité un peu vive, comme nous les aimons à cette heure.

Le second volume du *Théâtre complet* contient les comédies les plus littéraires de M. Labiche. Je parlerai d'abord du *Voyage de M. Perrichon*, qu'on s'étonne de ne pas voir désormais au répertoire de la Comédie-Française. On connaît le sujet, tiré d'une observation toute philosophique, qu'un La Rochefoucauld misanthrope aurait pu formuler ainsi : « Nous aimons les hommes non pour les services qu'ils nous rendent, mais pour les services que nous leur rendons. » M. Perrichon, pendant un voyage qu'il fait en Suisse, est sauvé par un jeune homme, Armand, et se met à le détester cordialement, tandis qu'il se prend d'une tendresse extraordinaire pour un autre jeune homme, Daniel, qu'il croit avoir tiré d'un grand danger. Et c'est ici qu'éclate la grande habileté de M. Labiche. Ce bourgeois devrait être intolérable de vanité bête; ajoutez qu'il est poltron, qu'il montre un égoïsme féroce. Eh bien, c'est cette insupportable ganache que M. Labiche nous fait aimer, tant il le peint naïf et brave homme au fond. Toujours cet heureux tempérament qui fait glisser l'auteur comique sur la vilenie humaine pour s'arrêter simplement aux notes légères et drôles dont on sourit.

Ce qui m'a frappé plus encore, au point de vue du métier, ce sont les ressources d'invention dramatique dont M. Labiche a fait preuve dans un tel sujet. La pièce est uniquement basée sur la pensée égoïste que j'ai formulée plus haut; on comprend quel pauvre parti en aurait tiré un auteur moins rompu que M. Labiche aux exigences scéniques. Il a prolongé les effets par toutes sortes de reprises du même thème, ce qui a fini par emplir les quatre actes. Pour ma part, j'aime surtout le second, où ont lieu les deux accidents en sens inverse, et le troisième, qui développe la situation; le premier acte, qui se passe dans une gare de chemin de fer, paraît vide aujourd'hui; quant au dernier, il dénoue la pièce d'une façon par trop commode, grâce à une conversation entre Daniel et Armand, surprise par Perrichon. Mais il faut quand même admirer les souplesses de l'auteur, la science avec laquelle il a su tirer une œuvre intéressante d'un sujet moral qui semblait devoir être si ingrat au théâtre.

Remarquez que nous ne sommes pas là dans une comédie d'intrigue. Nous nous trouvons en pleine analyse humaine. Tout adroit qu'il est, M. Labiche ne cherche jamais les complications

inutiles, et c'est pourquoi je le tiens en haute estime. Si l'on comparait son théâtre à celui de M. Sardou, on verrait combien il lui est supérieur, par le naturel de l'invention, l'abondance inépuisable des détails comiques coulant de source, la veine large, hautement française, ne s'arrêtant pas aux petits moyens, tirant le rire des situations elles-mêmes.

Que manque-t-il donc au *Voyage de M. Perrichon* pour être un pur chef-d'œuvre? Je serai franc, je dirai qu'il y manque une certaine tenue littéraire et plus de simplicité encore dans l'emploi des éléments comiques. J'ai constaté le vide du premier acte, qui est la caricature assez médiocre du départ en chemin de fer d'un bourgeois peu habitué aux voyages. Je serai encore plus sévère pour la façon dont le dénouement est amené. Cette conversation surprise est un moyen indigne d'une œuvre supérieure. Il me semble qu'on aurait pu tirer le dénouement du caractère même de Perrichon. Il y a aussi là des épisodes, celui du commandant Mathieu surtout, qui ont dû être ajoutés pour donner du corps à la pièce, mais qui lui retirent de sa largeur et de son unité. J'aurais désiré un jet unique et puissant.

La Poudre aux yeux est aussi une comédie dont le sujet est tout d'observation. L'auteur a voulu peindre cette rage qui pousse certaines familles à éblouir le monde, en affichant un luxe qu'elles ne peuvent soutenir. Rien n'est drôle comme les Ratinois et les Malingear, qui font assaut de mensonges sur leur véritable situation, avant de conclure le mariage de leurs enfants. Ce sont les Malingear qui commencent, pour mieux placer leur fille Emmeline et pour forcer les Ratinois à donner à leur fils Frédéric une plus belle dot; les Ratinois partent alors de leur côté, en croyant les Malingear très riches. Il faut lire la scène des deux pères réglant la question d'argent et montant, malgré eux, à des chiffres énormes. C'est là du bon comique, du comique de situation et d'analyse, comme il y en a dans Molière. Nous sommes loin des pièces à quiproquos de certains auteurs acclamés.

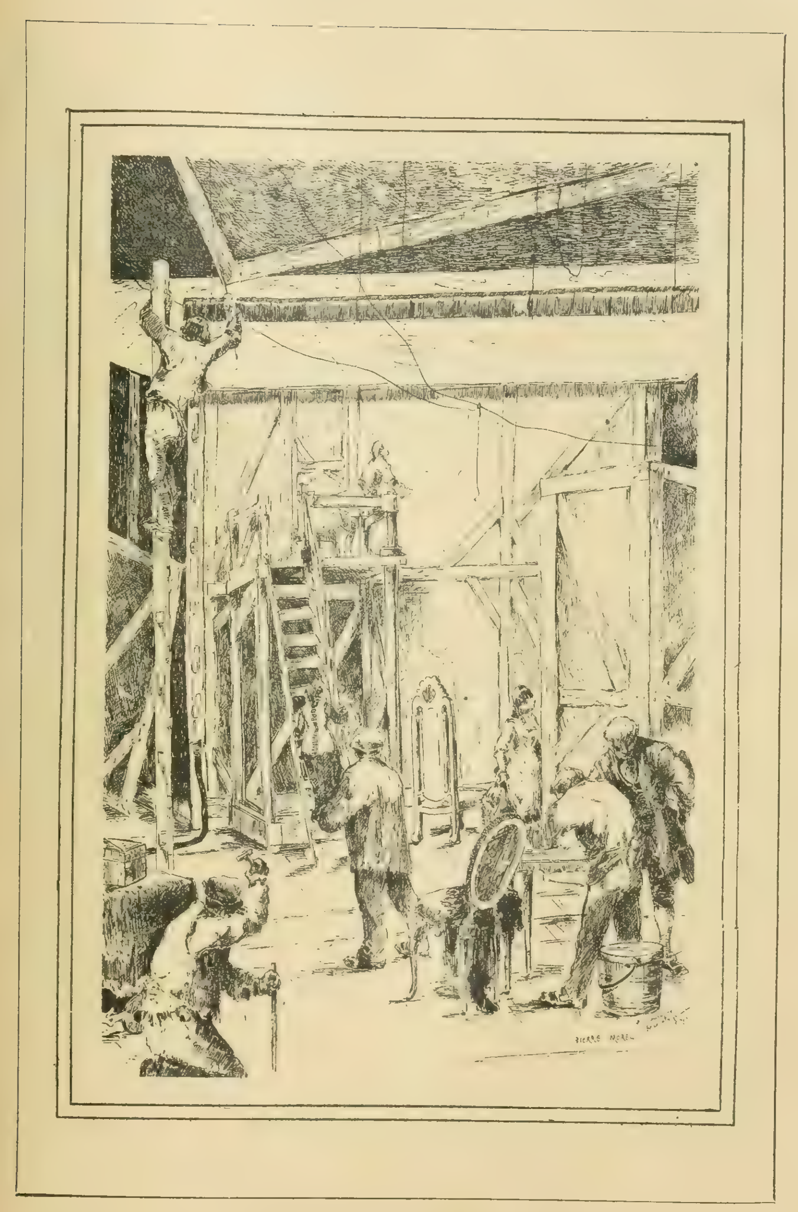
J'aime moins, je l'avoue, *les Petits Oiseaux*, qui n'ont pas eu de succès, d'ailleurs. Il s'agit d'un digne homme, d'une bonté continuellement attendrie, qui veut tourner à la dureté de cœur, sur les conseils pratiques d'un de ses frères, et qui heureusement ne peut y parvenir. Cela est joli, très fin, très bien observé; mais, au demeurant, cela est pleurard.

Et j'arrive aux *Vivacités du capitaine Tic*. Ici, nous retombons dans la fantaisie, mais quelle aimable fantaisie! Toute la comédie est dans cette aventure du retour du capitaine chez sa tante, de son amour pour sa cousine Lucile, de son caractère emporté qui, à chaque instant, manque de faire rompre son mariage. Et, avec cela, il fallait emplir trois actes. J'ajoute qu'un homme toujours en colère n'était point aimable à peindre. Puis, quelle violence lui faire commettre? M. Labiche a imaginé un adorable garçon, auquel ses vivacités donnent un charme de plus; et, de toutes les violences, il a su choisir la seule qui fût comique, le coup de pied quelque part. Il y a, là dedans, un coup de pied épique, celui que reçoit le tuteur grincheux, M. Désambois. Il est déjà dans la coulisse, il a disparu, lorsque le capitaine allonge violemment la jambe. Et le plus drôle, c'est que M. Désambois, quelques instants plus tard, rentre majestueusement, sans vouloir jamais ouvrir la bouche sur l'accident. Quelle heureuse gaieté! comme les choses les plus fâcheuses tournent à la belle humeur, avec M. Labiche!

C'est là aussi que se trouve la fameuse scène de la sonnette, qui est typique, selon moi. On connaît la situation. Le capitaine a juré à Lucile de ne plus s'emporter; mais celle-ci, pleine de doute, lui fait promettre de se calmer, lorsqu'elle agitera la sonnette qui est sur le guéridon. M. Désambois arrive et dit au capitaine les choses les plus dures; le capitaine, impatienté, va lui sauter à la gorge, lorsque la sonnette se fait entendre; il se calme en riant, il laisse le tuteur continuer. Rien de plus joli comme jeu de scène. Mais ce n'est pas tout : Lucile, à un moment, est tellement indignée des mauvaises paroles de M. Désambois, qu'elle entre elle-même dans une grande colère; et c'est le capitaine qui prend la sonnette et qui sonne à son tour. Tout finit dans un éclat de rire.

Je ne connais pas de scène mieux menée ni d'un dessin plus amusant. Tout un certain théâtre est là, dans ce modèle de va-et-vient si bien équilibré. L'effet de la scène est toujours énorme, parce qu'elle satisfait les besoins de symétrie du public et qu'elle charme les yeux et les oreilles plus encore que l'intelligence. C'est du théâtre mécanique, dont l'observation est absente. Dans la vie, certes, ce ne sont pas des coups de sonnette qui corrigent un homme de ses défauts. Le capitaine, au lendemain de ses noces, jurera et allongera des coups de pied de plus belle. Peut-être même la femme sera-t-elle battue. Mais, qu'importe! elle a un si joli tintement, la sonnette, qu'elle contente absolument le public.

Le volume contient encore *la Grammaire*, cet acte si fin et si comique. Je me résumerai en disant que, si le premier volume montre M. Labiche comme un des fantaisistes les plus sains et les plus vigoureux que nous ayons eus, on trouve dans le second un auteur dramatique d'un vol plus large, se haussant parfois jusqu'à la grande comédie.



On a déjà vu souvent, d'ailleurs, la scène d'un théâtre regardée à l'envers.

MEILHAC ET HALÉVY

I

MM. Meilhac et Halévy sont des peintres très souples de la vie moderne. Ils ont saisi à merveille les côtés particuliers de certains mondes, et leurs comédies sont parfois des tableaux d'une grande vérité, exécutés par des artistes. Je les crois même de beaucoup supérieurs à leurs œuvres. Je veux dire que les nécessités des planches, les cadres imposés par les genres qui réussissent dans tels ou tels théâtres, ont dû le plus souvent les empêcher de rester eux-mêmes jusqu'au bout. Ainsi, dans *le Prince*, ils ont à coup sûr sacrifié trop à la farce. La pièce pèche plus encore par le genre que par leurs propres défauts.

Une chose remarquable, c'est que, dans toutes leurs comédies, le premier acte est excellent, presque toujours préférable aux autres. Je citerai seulement *la Boule*, *Tricoche et Cacolet*, *le Prince*. La raison en est simple, leur premier acte est un acte d'observation, où ils se contentent de poser les personnages, en les analysant d'une façon exacte. L'effet est alors considérable. Je ne me lasserai pas de répéter que la vérité au théâtre est encore l'élément le plus puissant qu'on puisse employer. Puis, l'action s'affole aussitôt, la fantaisie arrive et détraque tout, les dénouements deviennent impossibles, et la pièce est obligée de tourner court. Le malheur est qu'il faut absolument tailler des rôles extravagants à certains comédiens aimés du public, si l'on veut qu'ils aient leur succès habituel. Selon moi, les auteurs en pâtissent. MM. Meilhac et Halévy surtout, qui sont des hommes de talent, très capables de porter une comédie d'observation pendant cinq actes.

Ce n'est pas que la fantaisie me déplaise. Je la trouve au contraire excellente, dans cette donnée du rire à outrance. Elle arrive comme une flamme, elle a créé certainement tout un comique nouveau. Par exemple, la scène où Escouloubine fait un second gentilhomme campagnard, est un chef-d'œuvre d'invention folle. A cette hauteur du burlesque, l'extravagance devient une véritable poésie. Elle enlève et elle fait penser. Mais je voudrais que l'œuvre entière fût comprise alors dans ce sens, et surtout que l'effet allât en se renforçant. Malheureusement, l'œuvre s'éparpille au lieu de se resserrer. Elle n'aboutit pas à un dénouement qui soit l'épanouissement même de l'idée comique, elle n'est pas l'éclat de rire ménagé et peu à peu grandi que l'on rêve.

Je viens de dire que la fantaisie avait créé, dans notre littérature dramatique, un nouveau comique. Le mot me paraît très juste. Comparez, par exemple, une scène de Molière avec une scène de MM. Meilhac et Halévy. Je prends la première scène de *George Dandin*. Lubin se heurte au mari, et lui conte, sans le connaître, avec toutes sortes de mystères, que sa femme le trompe. On rit beaucoup, mais d'un rire naturel et franc, car l'aventure a pu arriver, et, si elle paraît drôle, elle ne surprend pas. Au contraire, lorsque Escouloubine, dans *le Prince*, fait un second gentilhomme campagnard devant madame Cardinet effarée, on éclate d'un accès de rire nerveux, et il semble qu'on vienne de recevoir un coup de bâton sur la nuque. C'est que la situation est impossible ; elle est une pure fantaisie des auteurs, une imagination extraordinaire dont la folie devient communicative. On mourrait de ce rire-là, s'il durait trop longtemps.

Je crois que le chef-d'œuvre de ce comique nerveux n'est pas écrit. Je connais çà et là des scènes stupéfiantes. Mais il n'existe peut-être pas de pièce en trois ou quatre actes, ayant en ce genre la solidité des œuvres qui durent. Il faudrait, je le répète, une gradation savante, une farce dont la folie fût menée puissamment de la première à la dernière scène. Je serais curieux de savoir dans quel état seraient les spectateurs à la sortie.

II

Le succès que MM. Meilhac et Halévy viennent de remporter aux Variétés, avec leur dernière pièce, *la Cigale*, est un nouvel argument en faveur de la thèse que je soutiens avec obstination : celle de l'absence de tout code dramatique et de l'absolue liberté dont la fantaisie des auteurs jouit au théâtre.

Voici donc *la Cigale*. Dans cette œuvre, il n'y a pas de pièce, comme on dit en argot théâtral, ou du moins l'intrigue est si connue, si usée, que les auteurs, évidemment, ne se sont pas inquiétés le moins du monde de la charpente. Les critiques, qui connaissent sur le bout du doigt les répertoires de nos plus petits théâtres, citeraient quelques douzaines de vaudevilles auxquels *la Cigale* ressemble, sans compter les drames et les opéras-comiques. Jamais l'insouciance des deux écrivains n'est allée plus loin à l'égard de l'intrigue, de la carcasse plus ou moins solide d'un ouvrage. C'est de la science dramatique va comme je te pousse.

Il s'agit, dans la pièce, d'une jeune fille volée par des saltimbanques, la Cigale, qui s'enfuit un beau jour pour échapper aux entreprises amoureuses de trois de ses camarades. Elle tombe dans une auberge fréquentée par des peintres, devient subitement amoureuse de l'artiste Marignan, puis, tout d'un coup, retrouve ses riches parents et se transforme en mademoiselle des Allures. Le malheur est que Marignan appartient à une maîtresse qui le trompe, et que, d'autre part, on veut marier mademoiselle des Allures avec son cousin Edgard. Mais tout s'arrange de la façon attendue : Edgard hérite de la maîtresse de Marignan, et celui-ci épouse la Cigale. Et voilà tout. C'est plus que maigre, c'est nul.

Qu'est-ce qui a donc pu tenter MM. Meilhac et

Halévy, ces auteurs si habiles et d'un esprit si fin, dans un sujet dont le dernier des faiseurs de vaudevilles n'aurait pas voulu? J'estime que, d'abord, ils ont dû être séduits par le personnage de la Cigale; ils avaient sous la main mademoiselle Chaumont, et ils trouvaient là un excellent rôle pour cette comédienne si personnelle et si nerveuse.

Mais ce n'est pas tout: je crois que MM. Meilhac et Halévy sont surtout partis, en raisonnant de la façon suivante : « Nous avons deux mondes fort pittoresques, ceux des saltimbanques et des peintres; il est impossible que nous ne fassions pas les plus heureuses rencontres, en nous abandonnant tout bonnement à notre fantaisie et à nos observations. »

Et ils ont fait la pièce, non pour la pièce, mais pour les scènes. Qu'importait l'ensemble, si chaque épisode était assez puissant en lui-même pour conquérir les spectateurs ! Il s'agissait uniquement de faire vivre les personnages, de tailler dans la vie des tableaux d'un vif relief, de remplacer enfin la mécanique théâtrale par un souffle de réalité aiguisée d'une pointe d'esprit parisien. Remarquez que Musset n'a pas eu d'autre système dramatique; il poussait simplement les choses à la poésie, tandis que MM. Meilhac et Halévy les poussent à une vérité railleuse.

Regardez de près comment la pièce est construite. Vous y verrez bien vite ce seul souci des tableaux modernes, vivants et légèrement tournés à la charge. C'est tout une poétique nouvelle, soyez-en convaincus. Tandis que la vieille charpente dramatique, telle que les dramaturges et les vaudevillistes de la première moitié du siècle l'ont inventée, craque de toutes parts, les écrivains de tempéraments différents arrivent de plusieurs côtés, en ayant tous conscience que notre théâtre national, pour se renouveler et rouvrir une veine aux chefs-d'œuvre, doit s'adresser à la peinture exacte du monde contemporain.

Etudiez donc de quelle manière MM. Meilhac et Halévy ont su donner à un sujet usé une intensité toute nouvelle. Ils se sont contentés de le placer dans des milieux très parisiens, des milieux d'hier et d'aujourd'hui, que l'on n'avait pas encore mis au théâtre et que le public a été enchanté de trouver là. Dès que la toile se levait, la salle était conquise par les milieux dont je parle, tant il est vrai que la réalité est puissante sur la foule.

Ainsi quel adorable tableau que le premier acte, cette auberge de Barbizon, dont le décor reproduit si exactement les moindres détails ! Les premières répliques des deux peintres Marignan et Michu, l'entrée de la Cigale trouvée évanouie au pied d'un arbre de la forêt, sa longue histoire qu'elle raconte si drôlement, l'arrivée étonnante des trois saltimbanques, Carcassonne Bibi, Filoche, enfin la dernière scène où l'homme d'affaires reconnaît dans la Cigale la noble demoiselle des Allures, toutes ces scènes prennent une vie extraordinaire, parce que, dans leurs exagérations comiques, elles contiennent une somme incroyable de détails vrais et d'observations justes. On sent que les personnages sont copiés sur le vif.

J'aime moins le second tableau. Il se passe chez la tante de mademoiselle des Allures et rentre dans les ficelles ordinaires du métier. Encore de très jolies scènes, par exemple celle où Edgard et sa cousine s'expliquent sur le manque absolu d'amour qu'ils ont l'un pour l'autre, celle où l'on apporte Marignan qui vient de tomber à la rivière, celle où la Cigale et la maîtresse du peintre sont sur le point de se prendre au chignon; mais tout cela sent un peu l'effort. Et pourtant le milieu est encore une merveille, ce chalet de Bougival bâti au bord de la rivière, cette banlieue de Paris si élégante et si pleine de promiscuités.

Mais c'est surtout le troisième tableau qui a fait mon admiration. Remarquez qu'à la fin du deuxième acte la pièce est absolument finie, si elle a jamais commencé. Il n'y a plus qu'à marier la Cigale et Marignan, opération des plus simples qui ne saurait emplir un acte. On pouvait se demander comment MM. Meilhac et Halévy allaient occuper les planches. Leurs amis tremblaient. Eh bien, ce troisième tableau est le plus amusant. C'est celui qui a décidé du grand succès de l'œuvre.

Les auteurs ont carrément lâché la pièce. Je ne crois pas qu'il y ait d'exemple d'un dénouement traité avec plus de dédain pour la mécanique théâtrale. Marignan épousera la Cigale, mais cela n'importe pas. Ce qui importe, c'est de nous montrer l'intérieur du peintre, c'est de mettre à la scène la jeune école de peinture qui se fait, avec tant de vaillance, une place au soleil. Marignan raffine encore sur les impressionnistes; il est luministe et intentionniste. Dès lors, vous devinez les plaisanteries, dont quelques-unes sont fort spirituelles. Le décor de l'atelier, avec ses charges des toiles célèbres de MM. Manet, Claude Monet, Degas, Cézanne, Renoir, Sisley, Pissarro, etc., est des plus amusants. Et l'acte tout entier roule sur la nouvelle formule artistique, que les expositions de la rue Le Peletier ont fait connaître à tout Paris.

J'éprouve, je l'avoue, une grande tendresse pour les peintres impressionnistes. Aussi suis-je très reconnaissant à MM. Meilhac et Halévy de les avoir plaisantés pendant tout un acte. Maintenant, voilà la jeune école plus connue encore qu'elle ne l'était; et il ne lui reste qu'à faire œuvre de virilité. Je veux croire qu'au fond MM. Meilhac et Halévy sont pleins d'affection pour ces artistes novateurs, qui cherchent à peu près en peinture ce qu'eux-mêmes cherchent au théâtre, la vie moderne, le côté intense et incisif des choses, les aspects multiples du grand Paris. Même si l'on discute leur façon de réaliser, il faut accorder aux impressionnistes le mérite d'avoir découvert le sens dans lequel notre peinture nationale va opérer un renouvellement. On a beau rire et les nier, ils n'en ont pas moins imprimé à l'art le seul mouvement vraiment artistique qui se soit produit, depuis le mouvement romantique de 1830. Et ce qui le prouve, c'est que nos Salons annuels sont aujourd'hui pleins d'impressionnistes, je veux dire de jeunes gens malins qui copient les impressionnistes en les édulcorant, pour la plus grande jouissance des bourgeois.

Mais je reviens à *la Cigale*. On répète que MM. Meilhac et Halévy peuvent seuls se permettre une pièce si mal bâtie et si intéressante. Cela revient tout simplement à dire qu'ils ont

une originalité. Sans doute, il serait fâcheux que d'autres auteurs dramatiques allassent s'ingénier à copier *la Cigale;* et ces auteurs tomberaient, que la chute me paraîtrait méritée. Seulement, puisque l'originalité réussit si bien au théâtre, en dehors de tout code dramatique, pourquoi d'autres originalités ne tenteraient-elles pas de même le succès, sans s'embarrasser le moins du monde des traditions? Nous voyons les règles souffletées, aux grands applaudissements d'une salle. Cela doit nous retirer le peu de respect que nous aurions pu garder pour les règles.

Et remarquez que je ne vais même pas si loin que MM. Meilhac et Halévy. *La Cigale* est un bon argument pour la cause de la liberté du talent, dont je me suis fait l'avocat. Mais j'estime que les choses n'en iraient pas plus mal, si, au lieu de ce sujet dégingandé, ils avaient choisi quelque histoire solide, se tenant d'un bout à l'autre. A force d'esprit parisien et de fine observation, ils arrivent à se passer tout à fait de charpente, qui plus est à gagner la gageure de lutter contre une charpente défectueuse. C'est là un tour de force que j'applaudis, sans conseiller à personne de l'imiter.

Ne comprennent-ils pas eux-mêmes la puissance que leurs œuvres prendraient, s'ils poussaient jusqu'au bout leur tendresse de la modernité et de la réalité? Ils ont l'amour de notre Paris et la connaissance de tous ses mondes, la touche légère et vive qui est nécessaire pour le bien peindre. Mais ce ne sont là que des outils. Il faudrait ajouter le fond, je veux dire une grande carrure de sujet. Puisqu'ils empruntent les types et les dialogues à la vie réelle, pourquoi ne lui prennent-ils point aussi des histoires, au lieu de s'enfermer dans des intrigues qui ne supportent pas l'examen? Ils ne tiennent pas à la charpente; qu'ils choisissent donc alors, en même temps que des personnages vrais, une action vraie, bien simple, et ils écriront un chef-d'œuvre, j'en suis certain.

Je sais bien que là est le difficile. Porter la réalité des faits au théâtre, c'est autrement grave que d'y porter la réalité des types et des mots. Si *la Cigale* a réussi, cela vient de ce que le public a vu que les auteurs plaisantaient. Enfin, les temps arrivent où la tentative pourra sans doute être risquée. MM. Meilhac et Halévy auront eu l'honneur d'être les pionniers les plus hardis dans cette voie; et je ne serais pas étonné, s'ils faisaient jouer un jour la pièce que je demande, celle où la solidité du fond se joindrait à l'exactitude et à la finesse de la facture. Une telle œuvre serait digne de leur grand talent. En finissant, je crois devoir dire pourquoi je mets un tel entêtement à réclamer toute liberté sur la scène. C'est que je songe à la génération d'écrivains qui grandit, cette génération qui fatalement renouvellera notre art dramatique. Or, l'obstacle le plus terrible pour un auteur qui veut écrire des drames ou des comédies, c'est le code que la critique entend lui imposer. Il lui faut accepter la vieille formule et laisser là toute originalité. Aussi ne me lasserai-je jamais, chaque fois qu'un argument se présentera, de prouver qu'on réussit au théâtre par la seule force du talent, sans avoir besoin de se plier à ce joug. Sans doute je ne donnerai du talent à personne. Mais, si quelque nouveau venu en a, je le déterminerai peut-être à se lancer dans les tentatives originales. Ce sera ma récompense. J'aurai, à mon sens, fait plus dignement mon devoir de critique, que ceux d'entre mes confrères qui rappellent chaque jour les débutants au respect de je ne sais quelles règles.

III

Le Palais-Royal semble tenir un succès avec la pièce nouvelle de MM. Meilhac et Halévy : *le Mari de la débutante.* Le public a fait aux quatre actes dont cette pièce se compose un accueil différent : très chaud au premier, enthousiaste au second, chaud au troisième, légèrement froid au quatrième; et je demande à parler de l'œuvre justement au point de vue de ces façons d'être du public, car il y a là d'utiles observations à faire.

D'abord, je donnerai une courte analyse de chaque acte.

Premier acte. Mina a été élevée par madame Capitaine, une ancienne Rigolette, qui est devenue une épouse sage. Or, madame Capitaine a donné à Mina une double éducation : les solides qualités d'une ménagère et les agréments d'une fille; si bien que Mina hésite entre deux partis, épouser l'employé Lamberthier, ou se faire entretenir par le vicomte de Champd'Azur. Mais le sort décide, elle épouse Lamberthier.

Deuxième acte. On est à la mairie. L'adjoint Montdésir va marier Lamberthier et Mina. Il faut savoir que Montdésir est en même temps directeur d'un théâtre d'opérette. Or, au beau milieu d'un immense succès, son étoile vient de tomber malade, et il est au désespoir, lorsqu'il apprend que Mina a déjà chanté le rôle dans une petite salle. Il l'engage séance tenante, il emmène toute la noce au théâtre.

Troisième acte. Il se passe sur la scène même du théâtre de Montdésir. Toutes sortes de petits épisodes s'y produisent. Le seul fait important est que Lamberthier, casé par le régisseur dans une avant-scène du rez-de-chaussée, se fâche en voyant sa femme paraître devant le public, vêtue d'un costume très décolleté Il enjambe la rampe, et l'on doit baisser le rideau, au milieu d'un tumulte épouvantable.

Quatrième acte. Un an s'est écoulé. Chez les Lamberthier, les choses ont changé singulièrement. Mina a un succès fou; les directeurs et les auteurs se la disputent. Quant à la transformation de Lamberthier, elle est plus complète encore : il a hôtel, voiture, secrétaire; il n'est plus dans le ménage qu'un bon administrateur, tirant le plus d'argent possible du talent de madame. C'est lui qui l'aide à répéter ses rôles, en indiquant les intentions égrillardes; c'est lui qui accepte ou qui refuse les pièces que les auteurs viennent lire humblement. Cependant, il force Mina à congédier deux amoureux. Mais celle-ci a déjà pris pour amant le secrétaire de son mari. Il lui faut rompre, et la pièce finit brusquement par le départ du ménage pour l'étranger, où la chanteuse est engagée à des prix fabuleux.

Tels sont les quatre actes du *Mari de la débutante*. Comme on le voit, MM. Meilhac et Halévy continuent à s'affranchir du code dramatique, et se passent parfaitement de toute intrigue suivie et équilibrée. Nous voilà loin des pièces bien faites de Scribe. Les auteurs présentent simplement au public une série de tableaux, réliés entre eux par un fil très mince, et qui casse même parfois. Ils n'ont au fond qu'un souci : traiter séparément chaque tableau avec le plus d'esprit et le plus de gaieté possible, y promener des types pris sur nature, relevés d'une pointe de fantaisie parisienne. Quant aux péripéties, elles arriveront tant bien que mal, elles n'arriveront même pas du tout; et quant au dénouement, il sera n'importe lequel. L'intérêt n'est plus dans le mécanisme ingénieux des divers éléments de la comédie; il est dans la vivacité dans les peintures fines et vivantes de tableaux traités isolément.

Cela est si vrai, qu'en analysant *le Mari de la débutante*, j'ai pu négliger un personnage important, le comte Escarbonnier, joué par Geoffroy. Cette incarnation nouvelle de M. Prudhomme, ce superbe imbécile qui traverse les quatre actes en faisant des discours, ce cocu magnifique que sa femme a abandonné et qui s'attendrit, en trouvant un amant de la dame dans le régisseur de Montdésir, est une excellente figure comique, d'un grand relief et très amusante; mais elle est absolument inutile à l'action, elle n'est nécessitée par rien et n'amène rien.

J'en dirai autant de Biscarat et de Marasquin, accompagné de ses quatre filles. Biscarat, que chaque nouvelle étoile enflamme, a fait sourire, parce qu'on a cru entrevoir le profil discrètement indiqué d'une personnalité bien connue dans le monde des théâtres. Marasquin et ses quatre filles ont été accueillis également comme de vieilles connaissances, car ils ont déjà servi plusieurs fois: MM. Meilhac et Halévy eux-mêmes nous les avaient montrés dans *le Roi Candaule*. En somme, ce ne sont que des types qui défilent. Ils n'apportent rien à l'intrigue; ils complètent une collection d'originaux parisiens. J'insiste, parce qu'il y a là une nouvelle application, heureuse et applaudie, des idées que je défends. Une fois de plus, il est prouvé que le sujet n'importe pas, que l'intrigue peut manquer, que les personnages n'ont pas même besoin d'avoir un lien quelconque avec l'action; il suffit que les tableaux offerts au public soient vivants et qu'ils le fassent rire ou pleurer.

Toutefois, le public est encore singulièrement ombrageux sur certains points. Rien ne m'intéresse comme la façon dont une salle se comporte devant une œuvre dramatique; et cela me ramène à l'examen des quatre actes, dont j'ai donné l'analyse plus haut.

La salle a été prise par le premier acte. Il est réellement charmant d'un bout à l'autre. J'ai déjà dit que MM. Meilhac et Halevy, dans leurs pièces, réussissaient toujours le premier acte, et cela s'explique par la façon même dont ils travaillent. Procédant par tableaux, ils mettent fatalement dans le permier l'idée qui les a frappés, le point de départ; ensuite, il leur faut se battre les flancs pour tirer des conséquences et arriver au dénouement. Rien n'est joli comme la scène de séduction, lorsque le vicomte de Champ-d'Azur se penche sur l'épaule de Mina, assise à son piano, et lui promet un hôtel, une voiture, toute une vie de paresse et de luxe; Mina refuse d'abord, puis elle va céder, et la phrase du piano revient en mourant, avec une langueur voluptueuse. Cela est d'une fantaisie littéraire tout à fait exquise. Excellente scène aussi, la partie de whist qui décide du sort de Mina; si Lamberthier gagne, elle l'épouse; et il gagne, après lui avoir donné l'émotion d'une partie nulle.

J'ai dit qu'au second acte, la joie de la salle était devenue de l'enthousiasme. J'aime pourtant beaucoup moins ce second acte. Il est très gai, mais d'une gaieté un peu grosse. Puis, on l'a déjà vu. Sans parler de la noce d'*Un Chapeau de paille d'Italie*, l'adjoint Montdésir, auquel ses soucis de directeur de théâtre font perdre la tête, ne rappelle-t-il pas le juge de *la Boule*, qui mêle les couches de sa femme à l'affaire qu'on débat devant lui? La situation est identique, le rire est amené par les mêmes procédés. Examinez de près les deux actes, et vous serez frappé de la ressemblance. Sans doute, le public s'est tant amusé, précisément parce qu'il retrouvait un cadre connu. Toute la force de la tradition est là. On a ri hier d'une chose, pourquoi n'en rirait-on pas encore aujourd'hui? Rien n'est plus drôle, en effet, que cet adjoint fantasque, qui interrompt à chaque instant la lecture du Code pour s'inquiéter de son théâtre. D'autre part, la noce ahurie, affolée, la mariée qui chante *la Petite Poularde* avec sa couronne de fleurs d'oranger, l'effarement du mari, l'importance bête du comte Escarbonnier, élargissent le cadre connu et y apportent des éléments nouveaux. De là, le grand succès.

Et ce qui prouve que la tradition ne suffit plus, c'est que le troisième acte a moins pris le public. Les dix à douze petits épisodes qui s'y suivent à la débandade, ne sont pas bien nouveaux. On a déjà vu souvent, d'ailleurs, la scène d'un théâtre regardée à l'envers, avec les coulisses retournées, le rideau se levant et découvrant, comme toile de fond, une salle emplie de spectateurs. Le grand succès a été le truc très simple qui montre les spectateurs de cette salle dans trois états, d'abords immobiles et attentifs, puis commençant à s'agiter lorsque Lamberthier trouble le spectacle, puis tout à fait furieux, menaçant du poing, faisant voler les petits bancs. On baisse simplement le rideau, qui découvre successivement, en se relevant, les toiles de fond, où les trois états du public sont peints d'une façon fort amusante.

J'arrive au quatrième acte, et j'insisterai, car c'est surtout celui qui m'a intéressé.

Je crois savoir que c'est là qu'il faut chercher l'idée première de la pièce. Les auteurs voulaient mettre à la scène un certain ménage d'artistes, la femme adorée du public, le mari battant monnaie avec cette adoration, homme charmant au fond, mais chez lequel l'époux s'est effacé pour faire place à un administrateur de premier ordre. Il est inutile de chercher si les auteurs n'ont pas trouvé leurs modèles dans notre monde contemporain. Ce qu'il faut dire, c'est que la donnée était d'une grande originalité et qu'elle devait fatalement tenter un peu des

observateurs parisiens comme MM. Meilhac et Halévy.

Ainsi donc, la donnée était très originale; j'ajoute qu'elle était très dangereuse. C'est sans doute ce que les auteurs ont compris, car ils n'ont point osé l'aborder franchement. Je veux bien croire que, s'ils l'ont réservée pour leur quatrième acte, s'ils l'ont étranglée et escamotée dans un dénouement au lieu de l'étendre dans toute une pièce, cela est simplement venu du désir qu'ils ont pu avoir de répondre aux critiques qui leur reprochent d'habitude de terminer pauvrement leurs pièces; ils espéraient sans doute finir par un coup d'éclat. La vérité n'en est pas moins qu'ils semblent avoir reculé devant leur idée première, que les trois premiers actes paraissent une préparation bien longue au quatrième; que la pièce, en somme, la pièce nouvelle, originale, hautement contemporaine et parisienne, était dans ce quatrième acte. Pour moi, la comédie s'achève juste au moment où elle commence. MM. Meilhac et Halévy n'ont pas plutôt abordé la situation capitale de leur œuvre, qu'ils tournent court et font disparaître leurs personnages, en les envoyant à l'étranger.

On a fait remarquer que le titre parle du mari d'une débutante, et non du mari d'une comédienne. Eh bien, j'attendrai alors la pièce qui doit suivre, la pièce originale, celle, en un mot, que nous promet le quatrième acte interrompu. MM. Meilhac et Halévy sont tenus à l'écrire.

D'ailleurs, ils ont fait preuve d'une grande habileté, en promenant les spectateurs dans trois actes d'épisodes déjà connus, avant d'aborder la grosse affaire, celle qu'ils avaient sans doute depuis longtemps en notes dans leurs tiroirs, et qu'ils n'osaient risquer. Le public, en effet, est devenu subitement sérieux et un peu froid, quand il a senti où on le menait. Cela lui semblait raide : ce n'était plus pour rire, il devinait où les observations avaient dû être prises, il flairait la réalité derrière la fantaisie. J'ai été vivement frappé de cette gêne subite, de cette défaillance devant le document humain.

Je n'en suis pas moins convaincu que la pièce aurait eu une autre allure, si le quatrième acte était venu après le premier acte, et si la pièce s'était ensuite magistralement développée. Nous y aurions perdu les actes très amusants de la mairie et du théâtre; mais ce sont là des actes connus, dont la perte, au point de vue littéraire, n'aurait pas été grande. En somme, ils n'apportent rien et ne laissent rien que le souvenir d'un éclat de rire, dont on ne se rappelle même plus bien la cause. On a ri, mais il serait difficile, le lendemain, de dire pourquoi.

Peut-être aurait-on sifflé le mari. Peut-être, en le présentant plus tôt dans son rôle d'administrateur, les auteurs l'auraient-ils suffisamment expliqué et imposé au public, à force de gaieté et d'adresse. En tout cas, ils auraient créé un type, ce qui est le suprême triomphe au théâtre.

IV

Me sera-t-il permis de chercher une légère querelle à MM. Meilhac et Halévy. C'est au sujet du *Mari de la débutante*, qu'ils ont donné de nouveau au Palais-Royal, après lui avoir fait subir une transformation complète. On se souvient que, lorsque la première version fut jouée, les trois premiers actes firent un grand effet, celui surtout qui se passe à la mairie. Puis, le quatrième acte, le dernier, faillit tout gâter. Les auteurs, sans crier gare, étaient entrés dans une peinture osée du mari d'une comédienne, se posant en administrateur du talent et de la beauté de sa femme. Cette peinture un peu crue, d'une férocité d'observation que des plaisanteries ne déguisaient pas suffisamment, glaça le public qui devint froid, presque hostile. Et j'avoue volontiers moi-même que cela détonnait à côté des autres actes, tous de pure fantaisie.

J'ai beau m'en garer, la question de la convention revient toujours sous ma plume. Voilà, certes, un exemple dont les zélateurs de la convention pourraient abuser. Ils diraient : « Vous voyez bien qu'on ne peut pas tout dire au théâtre, puisqu'il suffit que des hommes du talent et de l'habileté de MM. Meilhac et Halévy mettent un mari peu délicat, pour compromettre toute une œuvre, qui marchait vers le plus grand succès. » Sans doute; mais il faudrait ajouter que le seul tort des auteurs était de recommencer une pièce, de manquer d'équilibre et de logique, de terminer par un coup de massue inattendu, au bout d'une simple plaisanterie agréable. On peut tout mettre au théâtre, et je ne fais que répéter ici l'opinion d'un célèbre auteur dramatique, qui à la vérité paraît avoir changé d'idée aujourd'hui; seulement, il faut savoir tout mettre.

C'est évidemment ce dont se sont aperçus MM. Meilhac et Halévy. Ils ont retiré le dernier acte, peut-être avec la pensée d'en faire plus tard le point de départ d'une autre pièce. Puis, ils ont décidé que *le Mari de la débutante* resterait une simple fantaisie, sans aucune portée d'observation. Rien de plus raisonnable, en somme. Pourtant, cela m'a surpris, et c'est ici que je cherche querelle aux auteurs. Je crois qu'on ne doit jamais toucher à une œuvre qui a été jouée. Elle est bonne ou mauvaise, peu importe; du moment où elle appartient au public, il faut la conserver avec ses qualités et ses défauts. Je doute même qu'on ait intérêt à la raccommoder, car il n'y a pas d'exemple qu'une œuvre ainsi retapée ait pris une solidité plus grande. Il vaut mille fois mieux employer à un nouvel ouvrage le temps qu'on perd à vouloir équilibrer un ouvrage qui boite de naissance.

Voyez le cas présent. *Le Mari de la débutante* est plus homogène peut-être; mais le voilà sans relief, sans ce relief des défauts qui tire souvent une œuvre de sa médiocrité aimable. La pièce aujourd'hui reste une fantaisie, dont certains détails sont amusants; seulement, elle est inférieure à d'autres fantaisies de MM. Meilhac et Halévy, ce qui la met à un second rang. On sourit, on ne se fâche plus; cela est grave. Il est vrai que mon goût bien connu de la perversion me rend un très mauvais juge. Moi, je l'aimais beaucoup, cet ancien dernier acte, sacrifié à la première froideur du public, et je poussais les choses jusqu'à prétendre qu'il était le seul original et nouveau. Donc, quitte à ce que la pièce

restât d'un ensemble défectueux, je l'aurais gardé. Cela pouvait être mauvais, mais cela n'était pas ordinaire.

V

Samuel Brohl, la comédie en cinq actes et un prologue que M. Meilhac a tirée d'un roman de M. Cherbuliez, n'a pas réussi à l'Odéon.

Il s'agit du fils d'un aubergiste, Samuel Brohl, qu'une princesse russe, la princesse Guloff, achète à son père en Galicie, dans un but plus ou moins avouable. Plus tard, Samuel Brohl fausse compagnie à la princesse, court le monde, fait tous les métiers, finit par voler les papiers d'un certain Polonais, le comte Abel Larinski, qu'il a peut-être assassiné. Ce point de l'histoire reste obscure. Et voilà le comte Abel Larinski qui cherche à couronner sa carrière en épousant la fille d'un savant chimiste français, mademoiselle Antoinette Moriaz. Il y arriverait, car la jeune personne est singulièrement romanesque, si la princesse Guloff ne venait le démasquer et si un bon jeune homme, un cousin amoureux de sa cousine, ne le forçait à rendre certain portrait et certaines lettres, ce qui permet à Antoinette de rentrer dans la prose.

Evidemment, ce sujet est d'une originalité médiocre; mais, en somme, il en valait un autre, et un homme de l'expérience de M. Meilhac pouvait en tirer une pièce agréable. D'où vient donc que l'œuvre a été si mal reçue? Les raisons me paraissent assez complexes.

D'abord, le personnage de Samuel Brohl aurait demandé un développement plus large et plus original. J'ai bien deviné quel héros avait rêvé le romancier, un gredin compliqué d'un artiste et d'un dévot, une de ces natures entortillées où le pire se mêle à l'excellent, très capable de s'agenouiller passionnément devant une jeune fille et de lui voler sa dot; en un mot, un aventurier qui a lu Byron et qui met de l'art dans ses escroqueries. Malheureusement, une bonne moitié de tout cela a été perdue dans la comédie. Samuel reste en partie inexpliqué. Il ne tient plus à la terre; il s'efface dans le gris; on ne le déteste ni on ne l'aime. On bâille, voilà tout.

Et il en est de même pour les autres personnages. Que nous font tous ces gens-là? Est-ce que nous les connaissons? Pour sûr, ils n'appartiennent à aucun monde. On a beau nous dire que Moriaz est un membre de l'Institut; qu'Antoinette est une demoiselle romanesque, mais honnête; que le cousin a un cœur d'or : nous n'en sommes pas convaincus, parce que tous restent pour nous à l'état d'ombres indécises. Ils semblent s'agiter derrière une mousseline. Ils n'ont ni os ni muscles. Ce sont de vagues formes qui flottent de l'autre côté de la rampe et où nous ne trouvons rien d'humain. De là le grand froid, l'ennui du public. Un lien d'humanité, de fraternité, ne s'établit pas entre la scène et la salle. Les plus jolies choses se perdent, les spectateurs finissent par devenir hostiles et injustes.

J'ai lu que la salle, le premier soir, s'était montrée nerveuse et goguenarde, dès le commencement. Cela est radicalement faux. Jamais, au contraire, je n'ai vu une salle mieux disposée. Et pourquoi aurait-elle été méchante, grand Dieu! M. Cherbuliez n'a pas un ennemi, personne ne le discute, les personnes distinguées lisent ses romans et se pâment; il est connu comme un de nos romanciers les plus moraux, les plus délicieusement doués, les plus dignes de figurer sur la table d'un salon. Ajoutez qu'il règne à la *Revue des Deux Mondes* et que l'Académie lui garde depuis longtemps un fauteuil. Quant à M. Meilhac, il est adoré du public des premières représentations, et l'on a tellement l'habitude de l'applaudir, qu'on a vraiment souffert, l'autre soir, de lui marchander le succès.

Donc, personne n'était venu pour siffler, et les auteurs, très sympathiques, n'avaient pas derrière eux une meute affolée et grondante. Si le public a fini par rire et se fâcher, c'est qu'il était las de s'ennuyer. J'ai déjà constaté cela plusieurs fois. Le prologue n'est pas aussi original qu'on l'annonçait; mais c'est encore le meilleur tableau, et on l'a écouté avec plaisir. Ensuite, la pièce commence; le premier acte est d'un ennui à faire pleurer; le second n'est guère plus amusant, il faut en attendre la dernière scène pour arriver à une situation dramatique, la rencontre de Samuel et de la princesse Guloff. Puis, le troisième acte rentre dans le brouillard. C'est alors que des signes d'impatience se sont manifestés parmi les spectateurs. Ils s'étaient montrés jusque-là d'une tolérance parfaite, attendant toujours. Comme rien ne venait, ils ont tâché de s'égayer eux-mêmes. Lorsqu'un public en arrive à ce point, il tourne tout d'un coup à la férocité. Et les choses se seraient très mal terminées, sans le quatrième acte.

Au quatrième acte, heureusement, se trouve une belle scène, l'explication entre Samuel et Antoinette, lorsque la princesse Guloff a tout appris à cette dernière. Supérieurement jouée, cette scène a sauvé la pièce d'un désastre complet. On a beaucoup applaudi et rappelé deux fois les artistes. C'était, dès lors, une partie perdue honorablement. Il est fâcheux que le cinquième acte soit banal, car une victoire était même encore possible.

Je tâche d'être absolument juste et de donner un procès-verbal exact de la soirée. Il faut insister sur ce fait que la pièce est remplie de charmantes choses, d'épisodes adorables, mais que tout cela ne passe point la rampe, parce que la pièce ne vit pas, parce que les personnages sont en l'air, à plusieurs mètres du sol. La réalité manque, l'illusion ne peut se produire.

Ce que je veux constater encore, c'est que l'expérience, cette fameuse expérience qu'on jette au théâtre dans les jambes de tous les débutants, est en somme une bien pauvre chose. Voici M. Meilhac, par exemple : il a derrière lui vingt succès, il a grandi sur les planches, il connaît toutes les ressources du métier, et l'on est mal venu à prétendre qu'il n'est bon qu'à bâcler de petites pièces, car il a écrit *Froufrou*, *la Boule*, d'autres pièces en quatre ou cinq actes, qui comptent parmi ses meilleures. Eh bien, *Samuel Brohl* est plein des inexpériences les moins excusables. La pièce ne procède que par récits; à chaque instant, les personnages entament des histoires interminables, et ils racontent les mêmes choses deux ou trois fois,

sans se lasser. On a fini par rire. On a ri également d'un domestique qui, tous les quarts d'heure, paraît avec une lettre sur un plateau; ce plateau devenait comique, cette ficelle des lettres ainsi employée coup sur coup tournait à la farce. Si *Samuel Brohl* était signé d'un nouveau venu, comme on renverrait ce nouveau venu à l'école, en lui disant d'étudier MM. Dumas, Sardou, Meilhac et Halévy ! Mais, avec M. Meilhac, il faut bien confesser que la prétendue science dramatique se réduit simplement à ceci : il y a des pièces qui ennuient et il y a des pièces qui amusent.

Je traiterai la question de moralité avec M. Cherbuliez. Si j'ai bien compris la morale qu'on doit tirer de *Samuel Brohl*, c'est qu'une jeune fille ne doit pas être romanesque; quand on est romanesque, on court le risque de s'éprendre d'un aventurier, terrible leçon qui doit faire réfléchir les demoiselles rêveuses, guettant à leur fenêtre la venue d'un Prince Charmant. Certes, j'applaudis vivement, car je suis pour les réalités de la vie. Soyez à terre, voyez la prose.

Mais je crains fort que mademoiselle Antoinette Moriaz n'ait longtemps nourri sa tête folle des romans de M. Cherbuliez. Elle a certainement dévoré en cachette *le Comte Kostia*, *Paul Méré*, *l'Aventure de Ladislas Bolski* et les autres; peut-être même les a-t-elle lus ouvertement, devant son père, car il est entendu que les romans de M. Cherbuliez peuvent être mis entre toutes les mains. Et voyez les ravages, dans cette jeune cervelle ! Cette littérature aventureuse, ces histoires d'êtres excentriques, ces personnages et ces sentiments alambiqués, tout ce clinquant de l'idéal a donné à Antoinette le dégoût de la vie commune; elle ne sait rien de l'existence, elle dédaigne son cousin qui est le bonheur, elle va se jeter dans les bras d'un gredin, par amour de l'extraordinaire. Vraiment, M. Cherbuliez est bien coupable. Il constate lui-même où conduit la lecture de ses romans; il voit quel est le résultat de sa prétendue morale, de ce fameux idéal qui relève les âmes, dit-on. Pour moi, il les abaisse, il les trouble et les affadit. Il n'y a qu'une bonne éducation, celle de la vérité. Qu'on mette entre les mains d'Antoinette les œuvres de Balzac, et on en fera une femme.

Je n'en ai pas fini avec M. Cherbuliez, car je n'ai point encore parlé de *l'Aventure de Ladislas Bolski*, la pièce en cinq actes jouée dernièrement au Vaudeville. Dans cette œuvre, l'homme de théâtre, l'adaptateur a été M. Maquet.

En deux mots, voici la pièce. La comtesse Bolska, dont le mari, le père, les frères sont morts pour la cause de l'indépendance polonaise, a encore un fils, qu'elle a élevé dans l'ignorance de l'histoire de son pays et de sa famille. Mais il apprend tout et il veut aller se battre. Comme il aime une dame russe, madame de Liéwitz, il la sacrifie à son patriotisme. En Pologne, il retrouve cette dame, et lâchement, pour obtenir d'elle une nuit d'amour, il se couvre de honte. Quand il revient à Paris, sa mère le maudit; d'autre part, il apprend que madame de Liéwitz, au lieu de se donner elle-même, dans la nuit qu'il a si chèrement payée, s'est fait remplacer par sa femme de chambre. Telle est l'aventure de Ladislas Bolski.

Le sujet se prêtait beaucoup plus à la forme dramatique que celui de *Samuel Brohl*. Aussi le succès a-t-il été moins discuté. Les premiers actes, ceux où vibre la corde patriotique, ont soulevé de chaleureux applaudissements; toutes les fois que la patrie est en jeu, l'effet est certain. Le dernier acte est malheureusement venu tout gâter. Une protestation générale a accueilli l'histoire de la femme de chambre. C'est la même situation qu'on a si joliment sifflée, dans *le Bouton de rose;* et encore, moi, j'étais en pleine farce. Il paraît, décidément, que le public de nos jours ne goûte plus les bons contes de nos pères. A la seconde représentation, MM. Maquet et Cherbuliez se sont hâtés de supprimer l'intervention égrillarde de la femme de chambre; de sorte que leur dénouement ne signifie plus rien et qu'il n'y a plus d'aventure, dans *l'Aventure de Ladislas Bolski*.

Je ne défendrai pas le joli rôle de la femme de chambre, car cela achèverait de me faire passer pour un homme sans mœurs. Mais, en vérité, je crois que la seule faute des auteurs a été de ne pas assez préparer ce coup de scène. Il a surpris le public, qui ne se méfiait de rien; de là l'indignation. Autrement, l'histoire est curieuse; elle montre bien le parfait mépris de madame de Liéwitz, et elle est une leçon cruelle pour Ladislas, qui voit lui échapper jusqu'au prix de sa honte.

En somme, *l'Aventure de Ladislas Bolski* est encore la meilleure pièce qu'on ait tirée des romans de M. Cherbuliez. *Le Comte Kostia*, si ma mémoire ne me fait pas défaut, a été autrefois accueilli très froidement au Gymnase. *Samuel Brohl* vient de tomber à l'Odéon. Reste la pièce du Vaudeville, dont deux actes sur cinq produisent un grand effet.

VI

MM. Meilhac et Halévy ont fait, avec leurs œuvres aimables, une bien rude besogne contre les charpentiers dramatiques, ces fameux ouvriers qui avaient la prétention de fabriquer la pièce parfaite et définitive. Les auteurs de *la Petite Mère*, de *la Boule*, et de tant d'autres succès, ont donné un coup de pied dans le code de Scribe, qui a volé en éclats, et dont les débris ne sont pas même bons pour faire un acte de vaudeville. Tout est démoli, c'est déjà un joli travail. Je sais bien que, maintenant, il faut reconstruire, car les pièces de MM. Meilhac et Halévy, si charmantes, d'un esprit si fin, ne sont malheureusement que des tableaux reliés entre eux par des invraisemblances. Ils ont parfaitement compris que la vie réelle devenait indispensable au théâtre, et ils ont servi la vie réelle au public en tranches minces; seulement, l'ensemble n'a pas de solidité, les vues générales manquent, la carcasse est la première venue, un simple motif à scènes spirituellement observées. Puis, pour ne pas trop effrayer le public, tout cela reste en l'air, dans une humanité de carnaval, qui peut être bête, méchante et cynique, sans qu'on en pleure.

A propos des œuvres de MM. Meilhac et Halévy, j'ai dit quelle serait leur force, s'ils voulaient porter, dans le sujet lui-même, l'ob-

servation et la logique qu'ils mettent dans les drames. J'admets les qualités qu'on me prête, on s'imagine que je demande au théâtre une suite de tableaux pris, çà et là, au hasard et sans lien solide. Le vrai est que j'ai pu constater, comme un symptôme caractéristique, le succès de certaines pièces mal faites et mal construites. J'ai applaudi *le Club* bien que l'œuvre soit peu d'aplomb sur ses trois actes; j'ai triomphé, lorsqu'on a tiré certains drames de romans célèbres et que ces drames ont brillamment réussi, malgré leur évidente infériorité. Quand on soutient une cause, on prend les arguments qu'on trouve. Il est certain qu'un mouvement se produit, qu'une transformation a lieu. Demandez aux auteurs et aux directeurs. Le public ne se soucie plus des pièces bien faites, et va d'instinct aux pièces qui lui apportent des tableaux de la vie quotidienne, plus ou moins amenés par des invraisemblances et déguisés par de la fantaisie. Mais ce serait un véritable désastre, si le mouvement s'arrêtait là. car notre théâtre national pataugerait au milieu de ruines.

Dans toute évolution, il y a au moins deux phases, la phase de démolition et la phase de reconstruction. Or, je l'ai dit, nous en sommes à cette heure où, le terrain étant déblayé, il faut rebâtir. C'est une grosse affaire. Evidemment, la réalité monte sur la scène, il est clair que le public supporte chaque jour une somme de vérité plus grande. La preuve est faite. Il s'agirait maintenant de ne pas s'en tenir à des tableaux séparés, de faire que chaque acte soit une des faces réelles d'un sujet, d'écrire en un mot l'œuvre complète, logique, allant d'un bloc de l'exposition au dénouement. Nous avons bien les cadres exacts, mais il nous faudrait aussi les personnages exacts, avec leurs actions et leurs caractères. On peut rêver un drame d'une grande simplicité, puissant par la solidité de sa structure, mettant sur les planches la vie telle qu'elle est, en une série de tableaux qui découleraient logiquement les uns des autres. Ce serait le chef-d'œuvre.

Je parlais plus haut des pièces qu'on tire de certains romans et qui réussissent. Ces pièces font ma grande joie, car elles sont des arguments décisifs contre les théories de certains critiques. Je veux bien qu'elles ne constituent pas des œuvres de premier ordre; j'admets même qu'elle ne valent pas grand'chose. Alors, pourquoi réussissent-elles? qu'on m'explique cela. Elles vont contre toutes les idées admises, elles sont la négation des règles posées par les défenseurs des pièces bien faites. D'abord, elles restent fatalement obscures et embrouillées, étant tirées de romans dont des passages entiers ont dû être sacrifiés; ensuite, elles n'ont qu'une action assez pauvre, sans cesse encombrée d'épisodes; et je ne parle pas des situations qui se répètent, des longueurs de l'exposition, de toutes les recettes, de toutes les ficelles mal employées. Et on les applaudit, et elles ont des centaines de représentations! Il faut donc qu'elles portent en elles une force.

Prenons *le Nabab*, par exemple. Le voilà en route pour la centième, et la salle reste comble. On dira que le grand bruit du roman a fait le succès de la pièce. Sans doute, mais le fait n'en est pas moins là: une pièce qui ne se pique pas d'être une pièce fabriquée dans les règles, a aujourd'hui le grand succès qui était réservé autrefois aux œuvres seules des grands charpentiers. Imaginez que l'expérience se répète, qu'après *le Nabab*, tous les romans d'Alphonse Daudet et d'autres romans encore fournissent des drames, et que ces drames soient acclamés par le public. L'aventure est possible, je sais même qu'on travaille en ce moment à la réaliser. Dès lors, vous voyez l'importance du mouvement. C'est une véritable invasion du théâtre par les romanciers, ces romanciers que les critiques dramatiques ont méprisés si longtemps; car vous n'ignorez pas qu'il suffisait d'avoir écrit des romans pour être une vraie bûche comme auteur dramatique. Le code le voulait ainsi.

La question se pose donc nettement. Admettez que des pièces tirées de certains romans se produisent et obtiennent de grands succès. Aussitôt les directeurs, qui ne boudent pas contre les belles recettes, se lancent dans cette voie; et voilà l'envahissement accompli. Naturellement, ces éventualités ne sauraient faire rire les charpentiers qui travaillent sur l'ancien patron; on bouscule leur besogne, on détourne le public de l'article qu'ils tiennent; ils ont le droit d'être mécontents, de trouver que le public devient idiot et qu'il s'amuse en dehors de toutes les règles. La bataille est engagée, on verra bien de quel côté restera la victoire.

Je le dis une fois encore, je ne m'illusionne pas un instant sur la valeur que peut avoir une pièce tirée d'un roman. Le drame doit avoir sa vie propre. Seulement, à l'heure de transition que nous traversons, quel argument que le succès d'une de ces pièces! comme il répond à toutes les objections faites par nos adversaires! comme il ferme la bouche aux défenseurs de la convention! Puis, rien de meilleur pour l'éducation du public. Et c'est ici le point important, sur lequel je veux insister.

Souvent, j'ai réfléchi à ce mouvement naturaliste qui s'accomplit au théâtre. Le grand péril est de dépayser trop brusquement les spectateurs. On a fait un code de ce qui est permis et de ce qui n'est pas permis sur la scène. Or, il est toujours très dangereux de se risquer dans ce qui n'est pas permis, surtout lorsqu'on rêve d'apporter tout ce qui est défendu. A ce point de vue, les pièces tirées des romans deviennent d'une tactique excellente. En effet, elles permettent d'oser beaucoup et de tâter le public. Les épisodes des romans sont connus, la salle les attend, et ils perdent dès lors de leur danger, quand ils mettent sur les planches un tableau nouveau. Dès qu'un drame tiré d'un livre est annoncé, on s'étonne, on se récrie; pas possible, telle situation est trop vive, tel personnage sera hué; puis, quand la situation et le personnage ont passé, un pas est fait, dans l'acceptation de toutes les vérités. Il y a sans doute des escamotages, mais peu importe; je parle ici des idées reçues, de cette croyance qui faisait du théâtre un monde à part, et qui peu à peu cède devant certains succès.

Laissez les faits s'accomplir, attendez que d'autres adaptations réussissent, et vous verrez quel bélier le roman naturaliste, mis à la scène, aura été contre les conventions actuelles. Cela

sans doute ne donnera pas une grande œuvre, mais au moins toutes les sottises dont on nous assourdit seront par terre. Ensuite, comme le public sera habitué, et comme la critique aura reçu des leçons, il deviendra possible de risquer le drame moderne, dans sa logique et dans sa vérité.

Je ne prêche ni ne pontifie, comme des sots m'en accusent. Je tâche simplement d'étudier ce qui se passe et de prévoir ce qui sera demain, en m'appuyant sur ce qui a été hier. En critique, il faut se contenter d'être un observateur, si l'on veut ensuite raisonner juste. Jamais un critique n'a eu une influence, jamais il n'a déterminé un mouvement. Mais un critique, lorsqu'il constate les faits et cherche leur enchaînement logique, peut arriver à déterminer l'impulsion de son temps ; et, dès lors, s'il ne crée pas le mouvement, il le suit et marche avec lui à l'avenir. Je prendrai une comparaison. Imaginez un mécanicien qu'on met en présence d'une machine inconnue, très compliquée. D'abord, il ne peut en comprendre le travail ; c'est une confusion de roues, de pistons, de leviers. Puis, par l'étude, peu à peu, il se rend maître du mécanisme, il finit par savoir d'où vient le mouvement et où il aboutit. Dès ce moment, tout en ne pouvant changer le travail de la machine, il l'expliquera et indiquera mathématiquement le produit final. Eh bien, en critique, je voudrais être ce mécanicien. Le siècle ne m'appartient pas, je n'ai aucune ambition imbécile de le conduire ; seulement, je tâche de me rendre un compte exact du travail du siècle et de savoir où il va.

EDMOND GONDINET

I

Le Club, la pièce en trois actes de MM. Gondinet et Cohen, que vient de jouer le Vaudeville, est une preuve nouvelle qu'un mouvement très accentué vers les scènes de la vie quotidienne se produit en ce moment au théâtre.

Lorsque j'ai parlé de *la Cigale*, j'ai déjà constaté cette tendance de faire de chaque acte un tableau particulier, coupé dans la réalité. L'intrigue importe peu et n'est qu'un prétexte. Ce dont il s'agit, c'est de mettre sur les planches, dans un cadre scrupuleusement vrai, un coin original de notre société, savamment analysé. Nous allons retrouver cette formule dans *le Club*, et appliquée avec plus de précision et plus de vigueur encore que dans *la Cigale*.

J'ai dit que l'intrigue importait peu. Il faut pourtant en parler. M. Roger de Savenay aime madame Jeanne de Mauves, une jeune femme dont le mari, Fernand, commence à se déranger avec une certaine madame de Morannes, qui, du monde, est tombée dans le demi-monde. Ajoutez que cette femme est une fort méchante créature. Dans un bal masqué, elle vient de réussir à être la cause d'un duel entre Roger et M. de Morannes, qui vit au club, séparé d'elle, plein d'une philosophie rare. Aussi refuse-t-il carrément de se battre pour sa femme. La dame alors pousse Fernand contre Roger, le mari contre l'amant, en laissant croire au premier que Roger a risqué de se rompre le cou à Étretat, en descendant une falaise à pic pour la voir quelques minutes sans témoins. La vérité est que Roger a précisément accompli cet exploit, afin de se jeter aux genoux de madame de Mauves, de sorte qu'il ne veut pas détromper le mari, et que le duel aurait lieu, si l'on ne confondait madame de Morannes, et si madame de Mauves elle-même n'ouvrait les yeux de Fernand, qui revient à elle.

Mon Dieu ! cette histoire ne vaut ni plus ni moins qu'un autre. Si l'on y ajoute un deuxième ménage, les Pibrac, un homme sédentaire et bon enfant, une femme nerveuse qui se croit toujours trompée, on verra qu'il y a là les éléments ordinaires d'une comédie banale, du comique, du sentiment, une pointe de drame. Mais je doute vraiment que cette histoire toute seule eût beaucoup récréé le public, car elle est lasse de traîner partout. Aussi la volonté bien arrêtée des auteurs était de ne pas s'en contenter. Elle leur a suffi pour leur premier acte, l'acte d'exposition. Dès le second acte, ils ont voulu autre chose.

C'est ici que pointe l'originalité de leur pièce. A coup sûr, leur première idée a été de mettre l'intérieur d'un club à la scène. On sait que les femmes n'entrent pas dans un club, ce qui rendait le tableau d'un maniement difficile. Ils n'en ont pas moins très bravement accepté le cadre, comptant sur la curiosité du public, des femmes surtout, pour venir voir sur les planches ce terrible club, où elles ne peuvent mettre les pieds, et qui leur enlève leurs maris. Le calcul était plein de malice, il réussira certainement. D'ailleurs, si les femmes ne pénètrent pas là, on y parle beaucoup d'elles. Et c'est alors seulement que les auteurs ont cherché une intrigue qui pût avoir un écho dans un club. Roger, Fernand, M. de Morannes, sont nécessairement membres du club en question, ce qui justifie l'emploi du cadre. La pièce, d'ailleurs, pourrait avoir pour moralité que les maris ont tort de délaisser leurs femmes, et qu'ils feraient mieux de passer leurs soirées au foyer conjugal.

Le cadre une fois justifié, le tableau devient d'un vif intérêt. D'abord, le décor est d'une exactitude extrême. Ensuite, les scènes sont vécues, je veux dire qu'elles se déroulent avec le mouvement des conversations véritables. On n'imagine pas avec quelle science MM. Gondinet et Cohen ont agencé les vingt ou trente épisodes qui emplissent l'acte. C'est un va-et-vient continu, des mots jetés, un entre-croisement de dialogues qui reproduit merveilleusement les

causeries coupées d'un cercle. Tous les types ordinaires des clubs sont réunis et finement étudiés. On joue, on fume, on cause, on rit. Il y a là un coin de vie moderne absolument photographié. Il faut beaucoup louer les auteurs, qui ont osé risquer la tentative, et le théâtre, qui a réalisé ce prodige de mise en scène.

Tout autre cadre, d'ailleurs, aurait pu servir. C'est le point sur lequel je veux insister. Je pourrais citer vingt autres tableaux à prendre dans notre existence quotidienne. Et les auteurs du *Club* ont tellement bien compris la puissance des spectacles vrais, que, pour leur troisième acte, ils ont choisi de nouveau un cadre, celui d'une vente de charité. Rien de plus frais ni de plus joli : les dames jouant aux boutiquières, les jeunes filles changées en marchandes de cigares et d'allumettes, toute cette fièvre rapace que les femmes savent déployer au profit des pauvres. Imaginez le troisième acte sans ce cadre, et vous comprendrez combien il serait pâle.

Voilà donc où nous en sommes. On relègue l'intrigue au second plan. La grande affaire, c'est de porter au théâtre les tableaux qui nous frappent dans la rue, dans les salons, chez les pauvres comme chez les riches. On sent que la mécanique théâtrale a été retournée sur toutes les faces, que les combinaisons sont connues, qu'il est temps de tenter sur le public un autre intérêt, celui de la reproduction exacte de la vie. Les auteurs vont là par instinct, et ils s'y précipiteront de plus en plus, malgré eux, obéissant plus ou moins consciemment au mouvement qui les emporte. Pour ne citer que quelques pièces, après *l'Ami Fritz*, nous avons vu *Pierre Gendron*, nous avons vu *la Cigale*, nous venons de voir *le Club*, et nous en verrons bien d'autres, car la série ne fait que commencer.

Je tiens à constater que *le Club* est encore plus audacieux que *la Cigale*. MM. Meilhac et Halévy, en effet, se sauvent par leur fantaisie ; ils ajoutent à la réalité une pointe de farce exquise, qui explique le succès. Avec MM. Gondinet et Cohen, rien de cela ; leur club et leur vente de charité sont peints dans des couleurs strictement justes, sans aucun écart d'imagination. Cela est ainsi. Si les deux tableaux plaisent, c'est par leur exactitude elle-même. Aucune note forcée. Et je trouve là un argument bien fort, l'argument du puissant intérêt qu'offre la vérité toute nue. On dit que le public ne veut pas voir au théâtre ce qu'il voit tous les jours : cela est faux, car j'ai remarqué au contraire le mouvement profond que détermine dans une salle un décor exact, une scène photographiée, un cri juste. Il n'y a qu'une puissance indiscutable au théâtre, la vérité

L'heure approche évidemment où le mouvement naturaliste, que je m'obstine à annoncer, se développera au théâtre. Quand la chose crèvera les yeux, on finira par la voir.

Depuis longtemps, la cause est gagnée dans le roman. A cette heure, le roman n'est plus qu'un procès-verbal. Et je citerai comme unique preuve *le Nabab*, cette suite de tableaux parisiens si profondément intéressants qu'Alphonse Daudet vient de publier. Le romancier a pris tous les documents humains qu'il a pu ramasser autour de lui, et il s'est efforcé ensuite de souder le plus simplement possible ces documents les uns aux autres. Son œuvre est d'autant mieux composée qu'il en a déguisé davantage la composition. Ce n'est plus que le large courant de notre existence contemporaine. On pourrait mettre un nom sur chaque figure, on se sent coudoyé par les personnages, on entre en pleine analyse. Certes, nous voilà bien loin de *Notre-Dame de Paris*, et des *Trois Mousquetaires*. Il y a là, en dehors du style, en dehors de la volonté même de l'artiste, un souffle nouveau. Eh bien, c'est justement ce souffle qui commence à souffler au théâtre, et qui ne tardera pas à devenir assez violent pour emporter les anciennes formules conventionnelles.

Maintenant, est-ce à dire que le théâtre sera un simple tréteau à tableaux vivants? Non, certes. Je crois aussi à la toute-puissance de l'action, seulement de l'action logique, nettement déduite du caractère des personnages. Si vous voulez connaître mon opinion bien franche sur *le Club*, c'est que le deuxième acte est un peu long et cassé en trop petits morceaux. On sent que l'action est là pour le cadre ; les épisodes, d'un ton fatalement uniforme, fatiguent à la longue, d'autant plus qu'on pourrait les supprimer sans nuire à l'intrigue. Cela vient de ce que les auteurs dramatiques n'entrent pas encore franchement dans la formule naturaliste et tâchent de se faire pardonner leur tentative d'analyse, en gardant les combinaisons usées du théâtre d'hier.

Il ne faut pas moins avoir une grande reconnaissance à MM. Gondinet et Cohen, qui viennent de remporter une victoire utile. Maintenant que le Vaudeville a réussi en montrant un club, nous allons voir des intérieurs de marchés, de gares, de tous les lieux publics ou privés. Le succès, voilà l'argument décisif pour bien des gens.

II

Certes, *les Tapageurs*, que vient de jouer le Vaudeville, auraient pu, dans les mains d'un charpentier dramatique, devenir une pièce d'intrigue et d'action, presque un drame noir.

Imaginez un homme du meilleur monde, député de talent, grand orateur, M. de Jordane. Il a épousé sur le tard une charmante femme, Clarisse, qui s'est laissé séduire par le bruit qu'on fait autour de lui. Mais M. de Jordane, tout en aimant et en estimant sa femme, n'a pas rompu avec ses habitudes de viveur ; il a des maîtresses, il est de tous les plaisirs parisiens. Clarisse souffre en silence jusqu'au jour où son mari, entraîné par une passion pour la belle madame Cardonnat, la femme d'un lanceur d'affaires véreuses, compromet son bonheur en couvrant de son nom les spéculations de cet escroc. Elle surprend son mari avec sa maîtresse, chez le prince Orbeliani, dans une de ces fêtes où les honnêtes femmes ne vont pas. Dès lors, le drame éclate. L'ancien ministre Bridier, l'homme impeccable de la pièce, refuse sa fille Geneviève à Raoul, le fils de son vieil ami Jordane. C'est le déshonneur ; Cardonnat est en fuite. Enfin, tout s'arrange naturellement. Jordane remboursera les actionnaires ; il se réconcilie avec sa femme,

Raoul épouse Geneviève, tout le monde est converti.

N'est-ce pas là, je le répète, le canevas d'une comédie fortement bourrée de situations? En ajoutant des péripéties, en compliquant les faits, on arriverait à une intrigue touffue et inextricable, qu'on dénouerait à la fin du coup de baguette habituel. Ce canevas, il est vrai, manque de toute originalité; on a vu cela cent fois à la scène; rien n'est plus banal ni plus inutile. Mais, justement, ce serait encore une raison pour qu'on obtînt avec de pareils éléments une bonne comédie d'intrigue.

Eh bien, dans les mains de M. Gondinet, cette comédie d'intrigue a avorté. Non seulement il ne l'a pas compliquée, mais encore il l'a exposée avec tant d'insouciance, qu'il faut arriver à la fin du second acte pour comprendre. Il est évident que la fable ne lui importe pas; il a pris la première venue, il en aurait choisi une autre, si une autre s'était présentée. Sa grosse affaire n'est pas là. Ce qu'il veut, c'est nous présenter des tableaux parisiens, des types parisiens, un coin amusant de la vie parisienne. Ainsi, au premier acte, nous avons une soirée chez Jordane, à l'heure où l'on sort de table; au second acte, il nous mène chez le prince Orbeliani, un riche étranger, et nous fait assister à une redoute, une de ces fêtes où ne vont que les femmes galantes; quant au troisième acte, selon la formule de l'auteur, il est réservé au drame. Ce n'est plus la pièce bien faite de Scribe et de M. Sardou; ce sont des scènes de la vie qui défilent, à peine reliées les unes aux autres par une histoire quelconque.

Cette fois, M. Gondinet nous montre une galerie de portraits, tout un petit monde d'originaux qu'il nomme « les tapageurs ». Pour lui, le tapage, c'est cette soif de réclame qui brûle nos temps modernes, c'est cette vie jetée aux quatre vents de la publicité, cette course après la notoriété bruyante, ces réputations d'un jour fondées sur les indiscrétions et les informations des journaux. Voilà Jordane qui se compromet dans le tapage des viveurs; son fils Raoul, élevé par lui en camarade, et qui l'imite dans le monde tapageur des filles; le prince Orbeliani, qui vient à Paris jeter son argent par les fenêtres pour entendre le bruit qu'il fera en tombant sur le pavé; Cardonnat, le gredin pour lequel la réclame est un moyen d'attrouper les dupes. Voilà enfin les seconds rôles : Balistrac, un ancien préfet qui a le besoin d'entendre continuellement parler de lui; Saint-Chamas, un député battant lui-même la grosse caisse autour de ses discours; Puyjolet. Descourtois, d'autres encore tous dévorés de l'ambition d'être quelqu'un, de jouer un rôle, de lire chaque matin leurs noms dans les échos et les chroniques des feuilles du boulevard.

Il y a là, en effet, un travers du temps qui prêtait à la comédie. Je regrette seulement que les types seuls soient vivants et que l'action ne soit pas déduite des caractères. Jordane, en somme, n'est pas un tapageur, mais un viveur. S'il se ruine, s'il risque de se déshonorer, s'il met sa femme en larmes et s'il compromet le mariage de son fils, ce n'est pas parce qu'il aime la réclame, le bruit, la notoriété; c'est parce qu'il aime madame Cardonnat. Dès lors, l'action centrale ne répond plus à la donnée générale, et la pièce entière se déséquilibre. Il y aurait aussi beaucoup à dire sur la façon dont le fléau du tapage est présenté. Ce fléau est né évidemment de la presse à informations. De tout temps, l'homme a été vaniteux; seulement, aujourd'hui que des outils puissants de publicité ont été créés, la vanité se traduit par ce besoin de livrer sa vie à tous, d'être continuellement en scène comme un comédien, de donner son nom chaque matin en pâture à un million de lecteurs. Donc, dans la comédie de la réclame, qui reste à faire, il faudra mettre le journalisme en avant.

Je ne regarde *les Tapageurs* que comme un agréable mélange de toute sorte d'éléments. Ce que je loue beaucoup chez M. Gondinet, c'est la tendance très marquée qu'il montre à s'affranchir de la vieille formule dramatique. Ses deux premiers actes sont curieux à ce point de vue. On n'y trouve plus une scène filée; le dialogue se casse en petits morceaux; ce ne sont que des entrées et des sorties, avec des mots jetés, des phrases dites en courant. L'action disparaît, se noie; nous sommes dans un véritable salon, écoutant une véritable conversation parlée. Dans *le Club*, j'avais signalé la manière originale de M. Gondinet comme une tentative naturaliste intéressante. Aujourd'hui, il me semble que *les Tapageurs* affirment cette manière plus largement encore. Aussi, suis-je très heureux du succès. Il est désormais prouvé que l'action n'est pas indispensable au théâtre; un tableau de la vie suffit pour intéresser.

Maintenant, j'aurais de bien gros reproches à faire. Comme M. Gondinet soutient surtout ses pièces par son esprit parisien, par ses mots, elles languissent un peu, dès que son esprit sommeille. Je suis pour la vérité des tableaux, pour les comédies vécues et non jouées; mais si la meilleure langue au théâtre me paraît être la langue parlée couramment, encore faut-il que cette langue soit réduite aux phrases typiques. Dans *les Tapageurs*, on parle trop pour ne rien dire; de là, une certaine fatigue, des moments d'ennui. C'est comme pour le mouvement, je trouve qu'on s'y agite beaucoup trop; la vérité même demanderait qu'on ne gesticulât pas autant dans un salon. Le mouvement n'est pas la vie. En quelques traits plus forts, plus originaux, choisis avec plus de puissance, M. Gondinet obtiendrait, je crois, un relief plus grand ses cent petites touches, ses peintures essayées, lâchées, puis reprises, ce papillotage d'observations menues arrivent à danser devant le spectateur et à ne pas constituer un ensemble.

Enfin, je l'ai dit, mon blâme porterait particulièrement sur le manque de liaison entre l'action, le milieu et les personnages. Je comprends très bien le cas de M. Gondinet. Il a senti combien la comédie d'intrigue était usée, il a éprouvé le besoin de renouveler la formule. Dès lors, il a pris en mépris l'action, il s'est juré de ne plus donner d'importance à la fable. Tout son effort a porté sur les milieux. Son but a été de peindre des tableaux parisiens : un club, une vente de charité, une soirée, une redoute; et il est arrivé que le public s'est intéressé à ces tableaux détachés, ce qui montre combien, d'une façon plus ou moins consciente, le public a un besoin grandissant de réalité au théâtre. Malheureuse-

trent. M. Gondinet s'en est tenu aux cadres; il a campé des personnages d'une manière charmante et les a placés dans des milieux reproduits finement; mais, lorsqu'il a dû le faire agir, il s'est contenté de tous les vieux poncifs d'intrigue qui traînent. Son dédain de l'intrigue sotte n'est pas allé jusqu'à la supprimer tout à fait; il en a gardé des lambeaux, peut-être pour ne pas trop heurter le public et se sauver par cette dernière concession, si les milieux vrais venaient à le compromettre. C'est ce mélange d'intrigue banale et de milieux vrais qui empêche les œuvres de M. Gondinet d'être solides et supérieures.

J'ai déjà répété souvent que, pour moi, l'action était la résultante logique des personnages et des milieux. On ne peut pas prêter à des types réels des actes de pure imagination; c'est ainsi que la conversion de Jordane et de Raoul, au dénouement, fait sourire, parce que la nature humaine n'a pas de ces souplesses. Evidemment, au bout d'un mois, Jordane retournera chez ses maîtresses. Rappelez-vous le baron Hulot, cette superbe figure de Balzac, aussi grande que les figures de Shakespeare, sinon plus grande. N'importe, je conclus en souhaitant un très vif succès aux *Tapageurs;* il suffit que les cadres vrais soient acceptés aujourd'hui; demain, nous aurons sans doute toute la vérité.

III

M. Edmond Gondinet vient encore de donner au théâtre du Palais-Royal un petit acte qui est toute une fine comédie. *Les Convictions de papa* mettent en scène un député fort amusant, et dont chaque mot a été accueilli par les applaudissements et les rires de la salle. Cela montre quelle mine féconde de comique serait la politique, si les auteurs pouvaient marcher hardiment sur ce terrain brûlant. Je suis certain pour mon compte que la comédie moderne est là, et là seulement on la trouvera, le jour où il sera permis de tout dire.

Il faut tenir compte à M. Gondinet des difficultés qu'il a dû rencontrer. Son député est tout juste le député permis par la censure. Nous avons déjà vu ce député dans *Dora*, dans *le Secrétaire particulier* et dans plusieurs autres pièces. Si un auteur sort de cette silhouette facile et inoffensive, il est immédiatement arrêté, et l'on réduit son personnage aux dimensions voulues. Je veux dire qu'il est défendu de fouiller l'homme politique trop à fond, d'en faire un type de quelque puissance. On tolère une agréable plaisanterie, mais on empêcherait une création large et vivante.

Ce dont il faut louer M. Gondinet, c'est d'avoir su tirer un si habile parti du député en pâte tendre admis par la censure. Il a d'abord inventé une fable ingénieuse. Flavignac a une fille, Marthe, qui est aimée du jeune Alcide, le fils du concurrent malheureux de son père; elle-même, le voit d'un œil tendre, seulement elle se désole, car jamais Flavignac n'acceptera un gendre qui ne partagerait pas ses opinions. Alcide n'a pas d'opinions. Il est prêt à partager tout ce qu'on voudra. Et le voilà à la piste des opinions de Flavignac. Rude tâche, et qui suffit à toute la gaieté de la pièce.

La scène, naturellement, se passe à Versailles. L'Assemblée est en séance, au beau milieu d'une crise ministérielle. Marthe, pour tout renseignement, apprend à Alcide que son père fait partie du groupe Fléchinel. Qu'il étudie le groupe Fléchinel. Alcide court acheter une douzaine de journaux, et il revient avec les convictions du groupe Fléchinel. Mais, pendant sa courte absence, Flavignac a reparu, en déclarant qu'il appartient désormais au groupe Lalubize. Qu'à cela ne tienne, Alcide relit les journaux et prend les convictions du groupe Lalubize. Troisième rentrée de Flavignac; la crise continue, il vient de fonder un groupe à lui tout seul, le groupe Flavignac; comme cela, dit-il judicieusement, si l'on choisit un ministre dans mon groupe, ce ministre ne pourra être un autre que moi.

On comprend l'effarement du pauvre amoureux. Comment connaître les convictions du groupe Flavignac? Marthe elle-même ne peut donner aucun renseignement précis. Une scène amusante est encore celle où Flavignac trouve Alcide dans son salon. Heureusement, il ne le connaît pas. Aussi le prend-il pour un reporter chargé par un éditeur de biographies de venir recueillir des notes sur lui. Et le voilà qui remet au jeune homme, feuille par feuille, un dossier. Alcide est obligé d'entendre, entre autres histoires, comment une de ses tantes a trompé autrefois son mari avec Flavignac. La scène est finement menée; c'est de l'excellente comédie, comme on en voit rarement dans nos théâtres les plus littéraires. La vanité complaisante de Flavignac, la pose qu'il prend devant l'histoire, l'ahurissement d'Alcide, sont des traits du meilleur comique.

Je n'ai point encore parlé d'un autre personnage, le père Grenou. Celui-là est chargé de représenter les électeurs. C'est un vieux cultivateur madré qui soutient un procès interminable, au sujet d'un héritage dont il paraît s'être emparé indûment. Il s'est installé chez son député, et il veut l'amener à jurer devant le tribunal qu'il est bien le parent du défunt, ce que Flavignac ignore absolument. Je signale encore cette scène qui est un petit bijou de satire; je trouve même qu'on n'a jamais rien écrit de plus vif sur la matière. Ici, la comédie politique dépasse les limites tolérées d'habitude.

Ce père Grenou sert au dénouement. Flavignac reçoit une lettre qui l'invite à se rendre chez le président, et il s'évanouit presque de joie en se voyant déjà ministre. Dans l'ivresse du triomphe, il pardonne à ses adversaires, il consent au mariage de Marthe et d'Alcide; mais le père Grenou reparaît, c'est lui qui a fait prier Flavignac de se rendre chez le président du tribunal. Et, pour comble de malheur, on a profité de l'absence de Flavignac, à l'Assemblée, pour l'invalider. Alors, celui-ci accepte définitivement Alcide pour gendre, à la condition qu'il soutiendra sa nouvelle candidature, contre le père Grenou qui, lui aussi, déclare se porter candidat.

Il ne faut pas regarder ce dénouement de trop près. M. Gondinet, pour le talent duquel je me sens de la sympathie, me permettra-t-il de lui dire toute ma pensée? Je trouve qu'il emploie des moyens dramatiques un peu trop ingénieux

et le plus souvent hors du vrai. La construction de ses pièces est faite de morceaux cousus les uns aux autres. Je voudrais un jet plus puissant et tout d'une venue. Je crois, en un mot, qu'il pèche par une trop grande recherche de l'habileté scénique. Je ne dis point cela pour *les Convictions de papa* en particulier, mais pour toute l'œuvre de M. Gondinet en général. Avec le sens si fin qu'il a de la comédie moderne, il écrirait certainement des œuvres remarquables, s'il consentait à nouer et à dénouer ses pièces par les passions de ses personnages, au lieu de chercher à rajeunir les ficelles usées de Scribe et de M. Victorien Sardou.

IV

On connaît l'origine de *la Belle madame Donis* que vient de jouer le Gymnase. Elle a été tirée par M. Gondinet d'un roman de M. Malot, qui eut un vif succès, il y a quelques années déjà. M. Gondinet a taillé à coups de hache dans le roman, comme un charpentier qui se débarrasse du bois inutile.

D'abord, il faut que je raconte cette histoire, telle qu'elle se passe au Gymnase. Le comte de Sainte-Austreberte, un vieux beau très entamé par les dames et le jeu, s'est retiré à Bordeaux, où il s'est mis à la tête d'une grande affaire, d'immenses travaux entrepris pour rendre les passes de la Gironde abordables aux vaisseaux du plus fort tonnage. Brusquement, son fils Agénor tombe chez lui. Agénor, pire encore que son père, usé par la vie à outrance, arrive en province, décidé à tout pour se refaire par un beau mariage. Et il a déjà jeté les yeux sur Marthe Donis, une héritière qui aura un jour douze millions. M. Donis, un négociant ambitieux, est remarié à une femme de la plus grande beauté, que tout Bordeaux appelle « la belle madame Donis », et qui passe en outre pour l'épouse la plus fidèle du département.

Les d'Austreberte dressent donc immédiatement leurs batteries autour des Donis. D'abord, ils mettent dans leur jeu madame de Cheylus, la femme du préfet, une dame charmante et affairée qui gouverne Bordeaux sous le nom de son mari. Ensuite, ils pénètrent chez les Donis, grâce à la fameuse affaire de la canalisation de la Gironde, dont le négociant est un des plus forts actionnaires. Mais là ils se heurtent contre un obstacle : l'ingénieur de l'entreprise, Philippe Heyrem, un jeune homme d'une probité ombrageuse, aime Marthe et en est aimé. Aussi Agénor est-il très mal accueilli. Il débute sottement dans la maison, il n'aurait pour lui que M. Donis, auquel il promet la députation, s'il ne consentait à se servir d'une arme abominable que le hasard et la ruse mettent entre ses mains.

La belle madame Donis, cette femme réputée si rigide, a un amant, M. de Mériolle, un des jeunes élégants de Bordeaux. Agénor intercepte une lettre, et il use de cette preuve pour exercer sur madame Donis une pression odieuse. D'abord, il lui a déplu, et elle ne s'est point gênée pour le lui faire sentir. Mais, quand elle se sent au pouvoir de cet homme, il faut bien qu'elle travaille pour lui. Justement, elle vit dans une grande froideur avec Marthe, qui lui a toujours tenu rancune d'avoir pris la place de sa mère. Là se placent quelques scènes pathétiques. Mais le drame s'assombrit encore, Agénor s'arrange pour faire surprendre madame Donis et son amant par la jeune fille, qui, frappée au cœur, tremblant de tuer son père, s'il apprend la vérité, finit par se dévouer et par consentir à épouser le vicomte qu'elle méprise. Enfin, pour sortir de là, madame Donis, devant une telle abnégation, comprend qu'elle est de trop, et elle s'empoisonne. J'ai oublié de dire que M. Donis, instruit de l'amour de Philippe pour Marthe, a renvoyé celui-ci, en signifiant à sa fille qu'elle épouserait Agénor. Il est inutile d'ajouter que, sur le désir de la mourante, les jeunes gens s'épouseront, tandis que les Austreberte iront chercher fortune ailleurs.

Telle est l'histoire. Elle contient, comme on le voit, les éléments d'une tragédie bourgeoise fort émouvante. Cependant, il faut constater qu'elle a été accueillie assez froidement le premier soir, et qu'elle aura, je le crains, un succès médiocre. A quoi cela tient-il? A une foule de choses, selon moi, et que je vais tâcher d'expliquer.

On a dit que l'impression pénible du public venait de ce que les deux personnages les plus en vue étaient des gredins. Sans doute il y a un peu de cela. Au théâtre, les spectateurs, même les plus tarés, ont un besoin singulier d'honnêteté. Pourtant, dans bien des pièces, des gredins ont eu de jolis succès. Je croirais plutôt que le vicomte de Sainte-Austreberte manque d'originalité dans la gredinerie. Son histoire de lettre interceptée est bien usée. Puis, il n'a pas de brillant. Enfin, après avoir mis trop de malice à deviner les amours de madame Donis avec M. de Mériolle, il finit sottement, en simple traître de mélodrame. Je dirai aussi que les auteurs ont eu le tort de confier ce rôle à Saint-Germain, qui est un artiste de grande valeur, mais qui ne réalise guère l'idée qu'on se fait d'un viveur parisien égaré en province. Pour sauver un peu l'odieux du personnage, il faudrait une originale distinction. Rappelez-vous Coquelin dans le duc de Septmonts, de *l'Etrangère*.

Je passe à la belle madame Donis, pour laquelle on reste singulièrement froid. Dans le roman, les antécédents de cette femme sont contés tout au long, et l'on s'intéresse à elle, parce qu'avant d'aimer un M. de Mériolle, elle a vécu une vie qui l'a préparée à la chute. Mais là, sur les planches, quelle pauvre figure! M. Gondinet a bien essayé d'expliquer sa faute, en disant que Marthe ne l'a jamais aimée comme une mère. Est-ce suffisant? On a toutes les peines du monde à lui pardonner cet amant bellâtre, avec lequel elle a une seule scène, et bien escamotée. Remarquez que ce n'est pas l'adultère qui m'inquiète. Seulement, dans ce cas, il fallait lui donner le tempérament de l'adultère. Comment croire qu'une femme qui va s'empoisonner si courageusement, soit tombée si bêtement?

Je ne parle pas de M. Donis. Ce négociant, bon père, bon époux, qui se laisse tenter par l'ambition et qui devient alors féroce, est étudié dans le livre. Mais, à la scène, il pâlit et s'efface. Ce type très curieux n'est plus qu'un

père et un mari de théâtre. Son ambition est à peine indiquée dans une courte scène. Il reste un pantin dont on tire le fil.

En somme, l'intérêt ne saurait se porter que sur Philippe Heyrem et sur Marthe. J'écarte Philippe, car rien n'est devenu plus agaçant sur les planches que l'ingénieur honnête; on a vraiment trop abusé de l'ingénieur. Et celui-ci est de l'espèce la plus déplaisante, car il vous assassine avec son honnêteté. Sans doute, il faut être honnête, cela va de soi; il est inutile d'en faire le serment à toutes les minutes, en prenant des airs d'employé aux pompes funèbres.

Je me rabattrai donc sur Marthe. Elle est charmante et son dévouement touche beaucoup. Mais là je ferai une grosse querelle à M. Gondinet. A un moment, il faut que Marthe surprenne sa belle-mère avec M. de Mériolle; et c'est après les avoir vus qu'elle se dévoue. Or, M. Gondinet a placé la scène à la cantonade. Agénor arrive en disant qu'il a forcé la jeune fille à se réfugier dans un certain bosquet, où elle trouvera les amants. Bientôt après, Marthe entre, toute pâle et défaillante. « Elle les a vus », dit Agénor. Sentez-vous combien cela est ingénieux, compliqué et froid? Je doute même que tous les spectateurs comprennent. Au théâtre, les seules choses qui portent sont les choses qui frappent les yeux. Sans doute la scène était difficile à faire, car la situation est bien pénible. Mais elle aurait peut-être enlevé le succès. J'aurais voulu que Marthe, amenée par Agénor, trouvât sa belle-mère et son amant la main dans la main. Les scènes qui suivaient étaient ensuite indiquées.

Je n'ai dit qu'un mot de madame de Cheylus, la femme du préfet, cette dame bavarde et tourbillonnante qui traverse l'action. Les auteurs avaient certainement beaucoup compté sur elle. Il est arrivé que, malgré la verve de mademoiselle Massin, le rôle n'a pas produit tout l'effet qu'on en attendait. Et, cependant, il pétille de mots très vifs. Je pensais à la princesse russe de *Dora*, qui a tant amusé. Les deux rôles se ressemblent. Pourquoi l'accueil si différent du public? Il faut bien admettre que le public a ses jours de bonne humeur.

Et j'aurai tout dit lorsque j'aurai ajouté que les deux premiers actes, consacrés à l'exposition, ont paru traîner en longueur. Les détails sur la canalisation de la Gironde sont trop complets, pour l'utilité qu'ils ont dans la pièce. Madame de Cheylus prend aussi là une place énorme; et, dès que le drame se noue, elle disparaît, on sent le peu de nécessité de son rôle. Ce n'est pas que je demande une intrigue compliquée. Seulement, il ne faut pas qu'une pièce soit bâtarde et trébuche. Voyez *le Club*, il a réussi par le détail, par les tableaux photographiés de la vie parisienne. Au contraire, *la Belle madame Donis* n'a pas eu tout le succès qu'elle méritait, parce que le détail est trop menu, autour d'une action qui demandait de l'énergie et de la précision. Par exemple, quel singulier cadre que ce bal de province, donné à des voisins de campagne, et au milieu duquel le drame se noue ! On ne saurait voir un tableau moins vrai. A tout instant, il faut déblayer la scène pour laisser causer les gens devant le trou du souffleur.

Je dis tout ce que je pense. Ainsi, j'ai été excessivement frappé du dénouement, de la façon simple et grande dont madame Donis s'empoisonne. Cela est fait de rien, comme on dit, et cela produit un effet très large. Sans doute, ce poison qui laisse à l'actrice le temps de régler ses petites affaires, et qui la foudroie ensuite sans une colique, est un poison de théâtre. Seulement, la façon discrète et prompte dont disparaît la femme coupable a saisi toute la salle.

M. Gondinet n'a pris du livre que ce qui pouvait lui servir. Forcé de resserrer l'action, il a sacrifié une figure intéressante, le grand-père de Marthe, chez lequel la jeune fille se sauve, lorsqu'elle a découvert la conduite de sa belle-mère. Ce grand-père joue aussi un rôle dans le dénouement, qui a lieu à Paris. En somme, je dois confesser que je préfère le roman. Il vit davantage. Ainsi, il faut y voir le préfet, que M. Gondinet a dû changer en une préfète, si l'on veut comprendre le rétrécissement que le théâtre impose à l'auteur dramatique qui travaille sur un livre. Et, cependant, je crois, comme M. Gondinet, que la meilleure façon est le plus souvent d'en agir librement avec le livre, de s'en inspirer sans tâcher d'y découper des scènes toutes faites. On y perd parfois, mais le travail d'adaptation est plus solide.

ÉDOUARD PAILLERON

I

L'Age ingrat, la comédie en trois actes de M. Edouard Pailleron, obtient, paraît-il, un très grand succès. Cela ne m'étonne point. Dès la première représentation, il était aisé de prévoir que *l'Age ingrat* allait avoir au Gymnase la même vogue que *le Club* a eue au Vaudeville, et pour les mêmes raisons.

Tout l'intérêt de la pièce est, en effet, dans un certain tableau de mœurs que l'auteur a mis à la scène, en le motivant par une intrigue quelconque. C'est un peu comme un ballet qu'on introduit dans une féerie. A un moment donné, un personnage dit : « Que la fête commence ! » Et le ballet est le grand succès, l'attraction. On ne va voir la féerie que pour le ballet. Au Gymnase, le ballet est le second acte, que le premier et le troisième sont simplement chargés d'amener et de dénouer.

Un mot d'abord de l'intrigue. Elle est absolument quelconque; même on pourrait la désirer



Les paysans, chez elle, sont des messieurs qui garçonnent avec une affectation de naïveté insupportable.

plus nette. Il semble que M. Pailleron ne soit arrivé à son titre de *l'Âge ingrat* qu'après avoir écrit la scène troisième du premier acte. Je serais très étonné s'il était parti, comme idée mère de sa pièce, de ce singulier âge ingrat, qui, selon lui, est l'âge où l'homme n'est plus bon à faire un amant et se trouve encore trop jeune pour faire un mari. L'observation est bien ténue, il n'y a là qu'un agréable jeu d'esprit, qui fournit une scène et qui disparaît ensuite de la pièce. La comédie est ailleurs. Si réellement M. Pailleron a eu d'abord l'idée de peindre l'âge ingrat en question, il a été fort heureux de rencontrer en chemin le salon de la comtesse Julia Walker. Le vrai titre devrait être *le Salon de la comtesse*, puisque que c'est dans la peinture de ce salon que se trouvent le succès et la pièce elle-même.

L'intrigue est donc des plus minces et des plus banales. Madame de Sauves s'est séparée de son mari, après six mois de mariage. Elle vit chez une vieille amie, madame Hébert, dont la fille, Henriette, est la femme d'un savant, un certain Fondreton qui se dérange fort depuis quelque temps Ajoutez deux célibataires, les messieurs de l'âge ingrat, Lahirel et Désaubiers. Ce dernier rêve de consoler madame de Sauves et fait tout au monde pour l'empêcher de se réconcilier avec son mari. Or, M. de Sauves et Fondreton s'oublient précisément ensemble chez une comtesse étrangère, madame Julia Walker, C'est chez cette comtesse que madame de Sauves va réclamer Fondreton, le mari de son amie Henriette, qu'elle veut détourner d'un procès en séparation. Et la comtesse, avec une tranquillité railleuse, lui rend Fondreton et son propre mari par-dessus le marché. Au dénouement, les deux ménages s'embrassent.

Comme on le voit, l'intrigue est d'une nouveauté médiocre. Dans tout cela, la peinture du fameux âge ingrat avorte; de sorte qu'il n'y aurait à peu près rien, si nous n'avions pas l'acte chez la comtesse. L'intrigue ne fournit qu'une scène originale, celle où madame de Sauves va chercher Fondreton chez Julia Walker. C'est une scène de théâtre brillamment conduite, avec la situation imprévue qui la termine, l'arrivée de M. de Sauves et le mot de Julia : « Tenez ! je vous rends aussi celui-là. » Si l'on excepte cette scène, les autre scènes fournies par l'intrigue sont certainement pleines d'esprit, trop pleines même; mais elles n'avaient pas assez de consistance pour déterminer un succès.

Quel est donc ce salon de la comtesse Julia? Dans la salle, le soir de la première, on souriait de certaines allusions, on croyait reconnaître la maison qui avait servi de modèle; et cela n'a certainement pas nui au succès, car nous sommes très friands de ces sortes de peintures. Je crois qu'il est plus sage de dire que M. Pailleron, s'il a pris des notes, les a recueillies un peu partout, en y ajoutant même une fantaisie assez large. Il s'agissait de peindre tout un certain coin des colonies étrangères à Paris, le coin louche où les aventuriers et les aventurières se coudoient avec d'honnêtes gens, fourvoyés là par curiosité ou par ignorance.

La comtesse Julia est une de ces grandes dames étrangères comme on en voit à Paris, créatures énigmatiques dont on peut dire autant de bien que de mal. Tout reste équivoque en elle : sa noblesse, sa vertu, sa fortune. Elle va de la courtisane à la grande dame, de la comtesse millionnaire à l'aventurière vivant du jeu et du hasard. Avec cela charmante, très fine et très forte, abusant de ce qu'elle ne connaît ni nos usages ni notre langue, pour tout faire et pour tout dire. Les contrastes les plus heurtés se rencontrent en elle et ne la rendent que plus séduisante.

Rien de vrai et de neuf comme ce type. Il est une des caractéristiques de notre époque, il appartient à notre société, à notre Paris si hospitalier, si libre, si amoureux de plaisirs. Aussi a-t-il suffi à M. Pailleron de le mettre à la scène, pour écrire une jolie page des mœurs actuelles, la page de notre tolérance devant tout ce qui est nouveau et excentrique.

Mais le type ne suffisait pas ; il fallait le cadre. Et c'est ici que M. Pailleron a surtout fait preuve d'une touche vive et spirituelle. Son second acte est charmant de désordre fantastique, de vérité extravagante. Le salon de la comtesse est comme une place publique où se coudoient les nationalités du monde entier, des Turcs et des Anglais, des Russes et des Persans; sans compter les Parisiens oisifs, qui ont pour axiome que les hommes peuvent aller partout. On reçoit là des ambassadeurs et des chevaliers d'industrie, des déclassés en quête d'un dîner et des voluptueux en quête d'une débauche. Monde étrange, assez semblable à celui que le hasard rassemble sur le pont d'un navire; seulement, ici, les gens ne font que passer; c'est une cohue qui se précipite, qui traverse les salons au galop, toujours changeante et toujours la même au fond.

Et quelles soirées extraordinaires ! Des dîners de cinquante couverts pris d'assaut par cent invités; des gens que la comtesse n'a jamais vus s'installant chez elle, lorsque les gens qu'elle invite se gardent bien de venir; des réceptions où l'on cache l'argenterie, où l'on improvise les spectacles les plus étonnants, où les invités envahissent toutes les pièces, mangeant dans la chambre à coucher, dormant dans la salle à manger, tutoyant les domestiques, disposant de tout avec un sans-gêne tranquille. Le comique naît précisément de cette caricature du monde, de ces réceptions princières où l'on se conduit avec le laisser-aller et la fantaisie des bohèmes. Imaginez une bande de chienlits prenant possession d'un hôtel du faubourg Saint-Germain. La pointe d'élégance, c'est qu'on est là sur un terrain neutre, chez une étrangère qui pèche peut-être par ignorance de nos mœurs.

Ce n'est sans doute qu'un petit coin curieux de notre Paris. Mais, je le répète, il a suffi de mettre ce petit coin à la scène pour charmer le public. Je suis personnellement heureux de ce grand succès, parce que j'y vois une nouvelle preuve du goût qui se manifeste de plus en plus chez les spectateurs pour les tableaux réels, pris dans la vie. C'est un acheminement certain vers le théâtre naturaliste. Déjà, lorsque *le Club* obtint la vogue qu'on sait, j'ai dit ma joie : ce n'était plus l'intrigue qui passionnait la salle, c'était simplement une représentation exacte de ce qui se passe dans un club. Aujourd'hui, une seconde expérience réussit : le salon de la comtesse Julia suffit pour déterminer le succès, en dehors de la fable elle-même Voilà

donc qui est prouvé : les tableaux pris dans la vie réelle et portés sur les planches ont en eux une force dramatique assez grande pour empoigner le public.

C'est un grand pas, qu'on en soit persuadé. La comédie bien faite de Scribe reçoit là le dernier coup. Le code des ficelles et des recettes est jeté au feu. Je n'argumente plus, je constate des faits. Certes, je ne suis pas un adorateur du succès, je crois qu'on siffle de bonnes pièces et qu'on en applaudit de mauvaises. Mais, en somme, il faut considérer le succès comme le pouls même du goût public. Le goût public va à la vérité des peintures : voilà simplement ce que je constate. Maintenant que *le Club* et que *l'Age ingrat* ont réussi, le mouvement s'accélérera, car rien n'est contagieux comme les pièces qui font de l'argent. Il y a toujours là des auteurs habiles qui s'empressent d'emprunter les formules heureuses, de flatter le public dans ses nouveaux goûts, de renchérir sur les voisins. Puissent toutes les réalités de la vie être découpées en tableaux !

II

Il y a des œuvres heureuses. Voici M. Edouard Pailleron qui fait jouer à la Comédie-Française une petite bluette en un acte, un simple proverbe à trois personnes, et il arrive qu'on fête *l'Etincelle* avec un enthousiasme incroyable. Le soir de la première représentation, la salle se passionne, applaudit à tout rompre et rappelle deux fois les acteurs, ce qui est rare dans la maison de Molière. Le lendemain, toute la critique se pâme, crie au chef-d'œuvre, pousse les choses jusqu'à déclarer que ce petit acte est à coup sûr l'œuvre la plus forte de l'auteur. M. Pailleron a-t-il été flatté de ce jugement? Je m'imagine que non. Quand on a écrit des comédies de longue haleine, des œuvres plus réfléchies et plus étudiées, il est un peu cruel de se voir acclamer pour un simple jeu d'esprit, fût-il des plus réussis et des plus délicats.

Je connais ce procédé de la critique. On fouille le bagage d'un écrivain, on déterre une page aimable et l'on écrase avec cette page tout ce qu'il a produit de viril. C'est ainsi qu'on renvoie aux balbutiements de leur jeunesse ceux qui plus tard font ouvrage d'homme. Simple histoire de les nier. Mais, dans le cas présent, la critique n'a certainement pas voulu être désagréable à M. Pailleron. Il est un des auteurs dramatiques du moment les plus aimés et les plus dignes de l'être. Pourquoi donc noie-t-on son talent très réel dans ce fleuve de lait? Telle est la question que je vais me permettre d'étudier.

Imaginez-vous une de ces jeunes veuves de général comme on en trouve dans les romans bien pensants. Le général a ceci de commode qu'on le tue aisément; puis, il est admis qu'un général épouse une femme trop jeune, qui attend sa mort pour se remarier à un capitaine. Cela se passe dans l'armée, rien de plus distingué. Donc madame Léonie de Rénald est une veuve intéressante et distinguée; je la soupçonne même d'être poétique, car elle s'est enfermée dans son château de Touraine, où elle vit en recluse, on ne sait trop pourquoi, promenant des tendresses inavouées au fond des taillis. C'est la châtelaine au col blanc des légendes romantiques. Et elle n'a près d'elle, par une opposition artistique, qu'une gamine de dix-huit ans, sa filleule, Toinon, la fille orpheline d'un compagnon d'armes du fameux général, que celui-ci a recueillie et confiée à sa femme. Toinon est la jeunesse bruyante et rieuse, un éclat de rire perpétuel, à côté de la gravité douce et un peu triste.

Telles sont les deux femmes. Arrive le capitaine de rigueur. Celui-ci est le neveu de défunt le général et s'appelle Raoul de Lansay, un nom trop joli. Naturellement, il a fait la cour à sa belle tante; mais celle-ci l'a repoussé, ce qui s'explique moins. L'auteur nous laisse entendre qu'elle n'a pas voulu de lui, parce qu'il ne lui a pas paru sérieux et qu'il se permet d'être amoureux de toutes les femmes. Voilà une raison ; seulement, cette raison-là va devenir bien gênante au dénouement. Il faudrait ignorer absolument nos poncifs dramatiques pour ne pas deviner dès lors ce qui va se passer. Raoul se croira amoureux de Toinon, lui fera la cour, jusqu'à ce qu'un expédient plus ou moins ingénieux déséquilibre la situation et brusque son mariage avec Léonie. Il ne peut pas épouser Toinon ; cela n'arrive jamais, quand il y a là une veuve de général. Dès la première scène, le denouement est donc prévu ; il s'agit uniquement de l'amener de la façon la plus agréable possible.

Eh bien, la trouvaille de M. Pailleron a été d'inventer un expédient très scénique et très ingénieux. Raoul, repoussé par sa tante, a le malheur, en outre, de trouver Toinon trop rieuse, trop enfant. Il n'a pas de chance, ce garçon ; entre la froideur mélancolique de l'une et l'insouciance pétulante de l'autre, il voudrait une femme qui flambât, dont le cœur brûlât, allumé par ce qu'il nomme l'étincelle. La tante pas plus que la filleule n'ayant l'étincelle, il imagine de se servir de celle-là pour enflammer celle-ci, rôle singulier que Léonie accepte avec une répugnance légitime. Il est, en effet, d'un bon goût douteux pour une femme de se prêter à un pareil jeu; d'autant plus que le calcul de Raoul me paraît peu clair. On ne comprend pas très bien comment Toinon se mettra à aimer le capitaine, parce qu'elle croira avoir surpris une conversation, dans laquelle Léonie donnera au jeune homme un congé formel. Mais peu importe; ce que l'auteur voulait, c'était mettre aux prises le capitaine et la veuve, dans une querelle fictive.

Et, dès lors, il tient sa situation. La scène est une des plus heureuses qu'on puisse voir. Voilà Raoul se fâchant pour rire, rappelant tout bas son rôle à Léonie, qui répond du bout des dents. Puis, les voilà tous les deux oubliant la comédie qu'ils jouent, se fâchant pour tout de bon, ayant une de ces belles et bonnes querelles d'amoureux, après lesquelles on tombe forcément dans les bras l'un de l'autre. Et le tour est joué, le capitaine peut épouser la veuve du général. C'est Toinon qui se sacrifie, ce qui met une petite larme du meilleur effet dans son rôle tapageur d'écervelée. D'ailleurs, elle épousera un notaire ; cela me paraît une compensation suffisante.

Certes, il y a là un jeu tout à fait galant. C'est l'éternel dépit amoureux accommodé à une

sauce nouvelle relevée d'une pointe de fines épices. Le capitaine qui joue, non pas aux quatre coins, mais aux deux coins, qui gagne la tante après avoir mis son enjeu sur la filleule, est un des plus jolis capitaines de théâtre qui soient dans l'annuaire. Seulement, je crois qu'on aurait tort de voir là dedans autre chose qu'un jeu. N'ai-je pas entendu donner la scène comme une scène de Molière, une des scènes fortes, profondes, humaines de notre théâtre? On se moque vraiment. Mettez que Marivaux aurait pu l'écrire, ce qui est déjà un bel éloge. Ne voit-on pas que Léonie n'a pas plus de raison pour épouser Raoul après la scène qu'auparavant? La fameuse étincelle est une invention scénique; les femmes ne sont pas si machines électriques que ça. A la place de Léonie, je me méfierais beaucoup du capitaine; il aimera comme il a aimé, et il est trop ingénieux en amour, avec ses comédies qui tournent au sérieux, pour faire jamais un mari bien solide. La mieux partagée, dans tout ceci, c'est Toinon avec son notaire. Je suis sûr que celle-là sera heureuse.

Donc restons dans le simple badinage du proverbe, ne gonflons pas les choses jusqu'à parler maladroitement de haute comédie, d'observation et d'analyse. Dès lors, *l'Etincelle* devient un petit acte exquis, très heureusement équilibré, manœuvrant des poupées proportionnées et opposées avec un art délicieux. C'est du saxe ou du sèvres, si vous voulez, de la pâte la plus tendre et de l'émail le plus fin. Cela est bon à mettre sur une étagère.

J'estime que M. Pailleron est de mon avis. Je parlais tout à l'heure de ce besoin que la critique éprouve à réduire aux jolis riens la production des écrivains. Je citerai M. Alphonse Daudet, qu'on a tâché vainement d'enfermer dans les petits chefs-d'œuvre, dans les contes merveilleux par lesquels il a débuté. Je nommerai aussi M. François Coppée, dont l'ambition est certainement de n'être plus l'auteur du *Passant* Voilà que M. Pailleron va être l'auteur de *l'Etincelle*. Qu'il se méfie, c'est terrible!

Je comprends très bien, d'ailleurs, comment les choses se passent, lorsque la critique n'entend pas être désagréable à l'auteur. Elle n'a qu'à se laisser aller au goût naturel du public pour les bijoux travaillés à la loupe. Voici *l'Etincelle*, par exemple. N'est-ce pas tout ce qu'il y a de plus charmant à voir après dîner? Cela ne trouble personne. On n'a pas même besoin de penser. C'est un caquetage élégant, une musique qui ravit l'oreille. Et quel mélange réussi, beaucoup de rire, presque autant d'amour, avec une larme à la fin, tout juste l'attendrissement nécessaire! Il n'en faut pas davantage pour faire pâmer notre bourgeoisie. Un chef-d'œuvre d'observation, une œuvre vraie la trouverait inquiète, hostile, tandis qu'elle fait à une romance sentimentale, à un petit rien gentiment présenté, le succès bruyant, enthousiaste, disproportionné, qu'elle a de tout temps marchandé au génie.

Une autre réflexion m'a frappé. *L'Etincelle* procède directement des proverbes de Musset. On a même reconnu Toinon. Pourquoi alors les proverbes de Musset ont-ils d'abord été accueillis si froidement, et pourquoi, aujourd'hui encore, laissent-ils toujours un léger frisson dans le dos du spectateur? C'est qu'ils ne sont pas aussi distingués que *l'Etincelle;* on n'y voit pas des capitaines aussi jolis ni des veuves de général aussi comme il faut. Le poète y lâche la bête humaine, sous la distinction de la forme. Ce n'est plus du saxe ni du sèvres; c'est tout d'un coup, entre deux phrases, la nudité de l'homme et de la femme. De là une gêne dans le public, qui n'aime pas ça. Puis, Musset n'est pas scénique; il analyse trop. Nulle part, chez lui, on ne trouverait une pièce faite pour une scène unique. Cela suffit à expliquer l'enthousiasme des spectateurs, après la scène désormais fameuse de *l'Etincelle*.

ADOLPHE D'ENNERY

I

MM. d'Ennery et Cormon viennent de remporter un grand succès à l'Ambigu, avec un gros mélodrame en six actes : *Une Cause célèbre*. La salle, le soir de la première représentation, n'a pas cessé de pleurer et d'applaudir. C'est là un fait qu'il faut constater et résolument aborder.

La grande chance des auteurs a été de choisir un sujet profondément humain. Avec leur expérience du théâtre, ils ont dû être frappés du drame émouvant qu'il y aurait à tirer d'une situation que plusieurs procès récents ont indiquée, celle d'un père assassin, que sa fille, par exemple, une fillette de quatre ou cinq ans, fait condamner à mort par son témoignage. Le prologue sera poignant et la pièce consistera plus tard à remettre en présence ce père et cette fille, en exploitant le plus dramatiquement possible leur situation réciproque.

Naturellement, les auteurs sont partis de ce point indispensable au boulevard : le père sera innocent. Et voici comment ils ont imaginé le prologue, qui est en deux tableaux. On est à la veille de la bataille de Fontenoy. Un sergent, Jean Renaud, vient, en se cachant, embrasser sa femme Madeleine et sa petite Adrienne, une enfant de cinq ans. Mais il vient aussi pour confier à Madeleine un dépôt sacré, des papiers et des bijoux de famille qu'un voyageur, le comte de Mornas, pris entre les deux armées et blessé mortellement, lui a confiées, en lui remettant pour lui-même une somme de trois cents louis. Il faut dire que le sergent a délivré le comte d'un de ces rôdeurs de champs de bataille, le juif La-

[illegible] de l'achever. Puis, Jean [illegible] au camp ; mais à peine est-il [illegible] porte que Lazare entre par la fenêtre. [illegible] Madeleine de lui donner les papiers et les bijoux. Comme celle-ci résiste et qu'Adrienne, enfermée dans la chambre voisine, se met à crier, il force la mère à faire taire l'enfant, en disant : « Je suis avec ton père. » Madeleine tombe, frappée d'un coup de couteau, les voisins arrivent, un sénéchal verbalise sur la déposition de la petite qui répète ce qu'elle a entendu. Et personne dans le village ne s'étonne, car Jean Renaud, un honnête homme qui adorait sa femme, avait souvent avec elle de terribles querelles de jalousie.

Le second tableau se passe au lendemain de Fontenoy. Jean Renaud a pris un drapeau, et son colonel, M. d'Aubeterre, le félicite. C'est alors que le sénéchal arrive, avec la petite Adrienne. Interrogatoire de Jean Renaud, témoignage de l'enfant, condamnation finale du père, que la mort violente de sa femme et l'accusation épouvantable et inconsciente de sa fille [illegible] le désespoir le plus tragique. Il ne garde que l'amitié d'un compagnon d'armes, Chamboran, qui ne peut le croire coupable.

Voilà l'action posée. Ce prologue indique à l'avance tout le drame, et pour qui connaît son répertoire du boulevard, il n'est point difficile de deviner ce qui va se passer. A coup sûr, on peut prédire qu'Adrienne, très heureuse, va se retrouver en présence de son père très malheureux, et que celui-ci, après des péripéties plus ou moins cruelles, finira par voir son innocence reconnue, tandis que le véritable coupable, Lazare, sera puni comme il le mérite. L'adresse des auteurs va seulement consister à augmenter le plaisir du public, en le menant au mot de ce rébus, connu à l'avance, de la façon la plus émotionnante qu'il soit possible. On sait le dénouement, mais on ignore comment les auteurs y arriveront.

Et même il ne faut pas être bien malin pour se douter par quelle preuve accablante Lazare sera confondu. Madeleine possède un certain collier très riche que sa marraine, je crois, madame d'Aubeterre précisément, lui a donné comme cadeau de mariage. Jean Renaud l'a mis avec les bijoux que le comte de Mornas lui a confiés ; de sorte que Lazare, s'il produit jamais les bijoux, apportera lui-même, sans le savoir, la preuve du meurtre et du vol. Voilà toute la petite mécanique du drame fort adroitement montée et préparée.

Alors, le drame s'engage, et carrément, trop carrément même. Quand les dramaturges ne sont plus adroits, ils sont imprudents. Chamboran a tranquillement confié Adrienne à la duchesse d'Aubeterre, qui en a fait sa fille adoptive, en ignorant quel est son père. Il y a là des histoires très compliquées, dans lesquelles je ne puis entrer, et qui ont pour unique but de faire que tout ce monde, qui se connaissait, ne se connaisse plus, quinze ans plus tard. Adrienne a été malade et a perdu la mémoire ; cela est commode. Le duc et la duchesse sont sans doute simplement distraits. Enfin, quoi qu'il en soit, au [illegible], jeune fille, riche, heureuse, comblée de tous les biens et de tous les dons, va épouser un jeune officier qu'elle aime, voilà une bande de forçats qui passe sur la route et que l'on prie poliment d'entrer se reposer sous les beaux ombrages du parc. Mon Dieu ! ce n'est pas plus difficile que cela. Ils entrent, et la reconnaissance du père et de la fille a lieu, car on se doute bien que Jean Renaud est parmi ces galériens. Ils crient un bon quart d'heure, pendant que les autres forçats font semblant de ne pas entendre. Puis, à la fin, lorsqu'il faut se remettre en marche, Jean semble s'apercevoir qu'il y a du monde, et il reprend la file, en faisant signe à sa fille de se taire. Cela est fort comique. On pleure pourtant, et très fort.

Le drame serait fini, si les auteurs n'avaient trouvé là une péripétie intéressante. Adrienne a pour amie de couvent une jeune fille, Valentine, dont l'histoire est également romanesque Son père l'a confiée à la chanoinesse d'Armaillé, et n'a plus reparu. Or, il arrive que cette Valentine est la fille du comte de Mornas. Lorsque Lazare se produit avec les papiers et les bijoux, qu'il promène depuis quinze ans, il réclame le titre de comte de Mornas, afin de rentrer dans d'immenses biens ; et comme il a besoin de reconnaître Valentine pour arriver à ce but, il vient la chercher au château d'Aubeterre, où elle se trouve alors avec Adrienne. Je ne dis rien de ce coquin si patient, que l'on a vu en guenilles et qu'il s'agissait surtout de montrer en habit galonné.

D'abord, la voix du sang ne parle pas très haut chez Valentine. Elle accepte son père. Mais voilà qu'en fouillant parmi les fameux bijoux, elle trouve le collier de Madeleine, qu'Adrienne lui a décrit cent fois. Et, comme le faux comte de Mornas vient d'enlever à Jean Renaud sa dernière espérance, en apportant un témoignage écrasant, en affirmant qu'il n'a jamais confié ses bijoux et ses papiers à ce soldat, Valentine ne peut plus avoir aucun doute, c'est son père qui est le meurtrier. Ici, j'ai cru que la salle allait rire, tant la vraisemblance est outragée ; mais pas du tout, la salle a applaudi. Il est bien évident que l'homme qui a volé les papiers et assassiné Madeleine, ne saurait être le comte de Mornas, et que, dès lors, il est à croire que Valentine n'est pas la fille de cet homme. A la vérité, celle-ci ignore quel est le nom de son père, que seule la chanoinesse connaît. Les auteurs diront que Lazare peut être le père de Valentine, tout en n'étant pas le comte de Mornas. Seulement, la pensée de la jeune fille devait être avant tout une révolte : « Celui-ci n'est pas mon père. Il a volé des bijoux, il vole un titre, il doit voler et mentir encore. »

Mais il fallait que Valentine crût qu'elle était la fille du scélérat, pour les besoins du drame. Dès lors, elle va se trouver en présence d'Adrienne, et la situation est fort dramatique. Adrienne, âgée de cinq ans, a livré son père sans savoir ce qu'elle faisait, et c'est là une abomination dont elle agonise. Valentine, qui possède tout son libre arbitre, toute sa raison, doit-elle faire à son tour condamner son père pour sauver l'innocent Jean Renaud ? Cela amène entre Valentine et le faux de Mornas, et ensuite entre les deux jeunes filles des scènes poignantes et très bien faites.

Enfin, la pièce se dénoue comme on l'a deviné dès le prologue. La chanoinesse apprend à Valentine qu'elle est bien la fille du comte de Mornas,

mais que le scélérat qu'elle a devant elle n'est certainement pas son père. Dès ce moment, Valentine n'hésite plus à montrer le collier, et Lazare est écrasé. Jean Renaud, qui se trouve là, amené du bagne par un ordre du duc, que les auteurs ont fait tout exprès gouverneur de Provence, sera réhabilité, et Adrienne épousera un jeune officier, lequel s'est montré chevaleresque, au point d'être très excité pendant tout le drame par cette pensée humanitaire qu'il prendrait quand même pour femme la fille d'un forçat innocent.

Telle est *Une Cause célèbre*, et je le dis encore, je n'éprouve aucun embarras pour en constater le très légitime succès. Ce qui est démodé surtout, c'est le drame romantique, le drame historique, à panaches et à tirades. MM. d'Ennery et Cormon ont, il est vrai, placé leur pièce sous Louis XV; mais ce n'est là qu'une question de costumes. La pièce est toute moderne. D'ailleurs, il faut bien confesser que le mélodrame ainsi compris est et restera une puissance. Comment voulez-vous que la foule se défende contre des émotions si fortes : une mère qu'on assassine, une petite fille qui crie dans la coulisse, un père qui va être accusé faussement? Le public ira toujours fatalement à des spectacles pareils, comme il va voir guillotiner rue de la Roquette, ou encore comme il se précipite dans une rue pour regarder un homme écrasé. Le plaisir est tout physique. La chair est prise, les nerfs sont secoués, les larmes coulent quand même. C'est d'un effet sûr et violent, contre lequel les raisonnements littéraires, les questions de goût n'ont aucune prise.

Le prologue est excellent de tous points. Si l'on en changeait la langue, qui est vraiment abominable, je n'en demanderais pas un autre pour un drame moderne, dans la formule exacte que j'indique. J'ai rarement vu au théâtre quelque chose de plus réussi dans l'horrible que l'assassinat de Madeleine. Le désespoir du père, l'épouvantable témoignage d'Adrienne, demanderaient au second tableau un peu de génie pour rendre tout ce qu'ils devraient donner; mais, en somme, les auteurs ont suffisamment indiqué la situation.

Où tout se gâte pour moi, c'est quand le drame commence. Quelle étrange combinaison de duc et de forçat! Comme cela ferait sourire, si une émotion brutale ne vous prenait à la gorge! Certes MM. d'Ennery et Cormon se moqueraient, en m'entendant leur reprocher l'invraisemblance de tous les épisodes. Ils cherchent bien la vérité! La grande affaire, à leurs yeux, c'est de prendre le public. Et ils accumulent les couleurs criardes des images d'Epinal, ils ne se donnent même pas la peine de cacher leur procédé, certains que les femmes pleureront toujours aux endroits où elles ont pleuré une fois. Le galérien arrive chez le duc, émotion; la fille en falbalas se jette dans les bras de son père en casaque rouge, émotion; le traître arrive avec son coffret, émotion; le dénouement, que tout le monde a deviné, se produit sans aucun imprévu, émotion encore, émotion malgré tout et à cause de tout. Et ce seront les phrases les plus bêtes, d'une bêtise à pleurer, que l'on applaudira le plus violemment. Cela est, à quoi bon se fâcher? Il faudra toujours un débouché pour la bonne grosse sottise publique.

Maintenant, quel critique osera dire à notre jeunesse littéraire : « Vous voyez, cela réussit, faites de cela! » Où est le barbare, l'homme sans goût littéraire, qui rêverait une pareille ornière pour notre théâtre? Il est entendu que le mélodrame est un genre grossier et inférieur, qui n'a pas de grandes prétentions. Je le laisse à son rang, tout en bas; seulement, je rêve pour lui un peu de bon sens et un peu de style. Est-ce trop? Par exemple, pourquoi MM. d'Ennery et Cormon, après leur très vigoureux prologue, n'ont-ils pas cherché un drame plus acceptable, placé dans un cadre qui ne fît pas sourire? Quand on aura joué leur pièce deux ou trois cents fois, il n'en restera qu'une brochure dont nos fils s'égareront. Avec un respect plus grand de la vérité, ils auraient pu laisser une œuvre. Voilà ce que la critique doit dire à la jeunesse. Que les jeunes auteurs apprennent de M. d'Ennery comment on charpente un mélodrame, qu'ils se rendent compte du mécanisme du théâtre, mais, grand Dieu! qu'ils tâchent d'écrire en français et qu'ils n'aient jamais l'indignité de battre monnaie avec des histoires bêtes.

II

L'immense succès du *Tour du Monde en 80 jours*, et le succès plus modeste, quoique très retentissant encore, du *Voyage dans la Lune*, ont déterminé un courant que les auteurs dramatiques vont suivre, tant qu'il les portera à de belles recettes. La trouvaille, à première vue, paraît ingénieuse. On s'est dit que la féerie classique, avec ses enchanteurs, ses bonnes et ses mauvaises fées, ses trucs simplement amusants ou superbes, commençait à devenir bien vieille; et l'on a eu l'idée de la remplacer ou plutôt de la rajeunir, en substituant aux données de la fantaisie les données de la science. Justement, un aimable vulgarisateur, M. Verne, obtenait des succès énormes avec des livres qui succédaient aux contes de Perrault, entre les mains des enfants. Les féeries d'il y a trente ans étaient tirées de ces contes; il devenait logique que les féeries d'aujourd'hui fussent tirées des livres de M. Verne.

C'est comme cela qu'à la place de *Cendrillon* et de *Peau d'Ane*, nous avons actuellement *le Tour du monde et les Enfants du capitaine Grant*. Les charpentiers dramatiques ont suivi le mouvement, en puisant leurs sujets dans la bibliothèque des familles, et si leurs cadres ont changé, c'est qu'il s'est opéré d'abord un changement dans cette bibliothèque. Par parenthèse, on voit donc que le livre a une influence sur le théâtre : ce que certains critiques nient en affirmant que la littérature dramatique est une littérature complètement à part.

D'ailleurs, remarquez que les cadres seuls ont changé. On connaît la recette de l'ancienne féerie. Prenez cinq ou six personnages que vous placez sous l'influence double d'un bon génie et d'un mauvais génie, et vous aurez la pièce en promenant ces personnages tour à tour dans les pires catastrophes et dans les saluts les plus surprenants, pour arriver à un triomphe final.

L'intérêt d'une œuvre pareille naissait de ces obstacles accumulés et franchis, des milieux terribles, cocasses ou magnifiques, par lesquels devaient passer les héros. On voyageait en pleine imagination, sous les eaux ou dans les airs, à travers les entrailles du globe ou parmi les astres dansant leur ronde; sans compter les symboles, les allégories, les prodiges. Dans tout cela, le merveilleux régnait en maître, les talismans réglaient les péripéties et dénouaient l'intrigue.

Or, cette recette tout entière a pu être appliquée à la formule nouvelle, celle de la féerie scientifique. Ces deux mots hurlent d'être ainsi rapprochés; mais ce n'est point ma faute, ce sont les auteurs qui ont voulu cela. En effet, ils ont gardé le groupe de personnages sympathiques qui vont être le jouet du bon génie et du mauvais génie. Ces génies ne sont plus des fées ou des enchanteurs, mais de simples hommes, un traître de mélodrame et un sauveur quelconque. La grande trouvaille consiste donc uniquement dans la nature des obstacles que les héros auront à franchir pour arriver au bonheur. Au lieu d'obstacles fantaisistes, de murs se dressant tout d'un coup, de précipices se creusant, d'hôtelleries enchantées retenant les voyageurs, on choisit des obstacles naturels, une mer à traverser, un combat à soutenir contre des animaux, un bateau qui saute ou un chemin de fer qui déraille. En outre, la géographie est mise à contribution; au lieu de promener le spectateur dans les mondes de l'imagination pure, on le promène parmi les contrées et les peuples les plus curieux de la terre.

Je prends, par exemple, *les Enfants du capitaine Grant*, de MM. Verne et d'Ennery. Voici le sujet, en quelques mots. Le capitaine Grant est abandonné avec son enfant sur un rocher, par un gredin qui a soulevé son équipage. Ce gredin a poussé la scélératesse jusqu'à laisser avec le capitaine un matelot farouche, une brute qui le torturera. Voilà le groupe sympathique posé : le capitaine et son enfant aux prises avec un misérable. Dès lors, il y aura autour des abandonnés deux principes qui lutteront, l'un pour les sauver, l'autre pour consommer leur perte; le premier est représenté par un certain lord, qui possède un navire, et que deux autres enfants du capitaine Grant déterminent à chercher leur père; le second n'est autre que le gredin qui a soulevé l'équipage du capitaine, et qui redoute un juste châtiment. Naturellement, c'est le bon principe qui l'emporte, comme dans l'ancienne féerie. On retrouve le capitaine; apothéose, tableau final.

Voilà donc l'usage qu'on fait de la science. Elle ne modifie rien dans le fond, car elle laisse subsister toute la fable de l'intrigue, toutes les extraordinaires péripéties des vulgaires mélodrames. Elle n'arrive que comme décor, ou encore comme prétexte à des trucs nouveaux. Les décorateurs, les machinistes et les costumiers ont à en tenir compte, car ce sont eux qui peignent les horizons réels, qui établissent les machines, qui coupent et qui cousent les costumes des peuples lointains. Quant aux auteurs, ils se moquent parfaitement de la science, car ils ne l'emploient qu'en qualité de truc, et ne s'inquiètent pas une seconde de mettre une histoire vraie dans un cadre vrai.

Ainsi, *les Enfants du capitaine Grant* sont en vérité stupéfiants à ce point de vue. On ne s'imaginerait jamais comment lord Glenarvan, le bon génie, arrive à savoir que le capitaine a été abandonné sur un rocher. Rien de plus élégant comme ficelle : le capitaine a jeté une bouteille à la mer, un requin a avalé cette bouteille, et le requin vient se faire prendre par lord Glenarvan, qui a la précaution de l'ouvrir, comme on ouvre une boîte aux lettres. Mais le truc de la baleine est peut-être plus plaisant encore. Le bon génie ne sait toujours pas sur quel îlot il doit aller chercher les abandonnés, et il se désespère, lorsque ses hommes pêchent une baleine, par manière de distraction. O prodige ! la baleine portait déjà dans son flanc un harpon cassé, et sur le fer de ce harpon se trouve gravée l'adresse actuelle du capitaine Grant.

Vraiment, se moque-t-on de nous? Je demande qu'on me ramène à l'ancienne féerie, où du moins nous allions de prodige en prodige. Quel est ce mélange bâtard de données scientifiques et de bourdes à dormir debout? Et l'on prétend que de telles pièces sont instructives ! Jolie instruction, qui gâte les notions les plus élémentaires, en les accommodant aux vieilles conventions théâtrales, lasses de traîner. Certes, je suis très heureux de ce mouvement scientifique qui grandit et qui s'impose même au théâtre. Mais j'attendrai, pour triompher, qu'on respecte la science au lieu de la rendre ridicule. Il n'y a là qu'une spéculation, faite sur la curiosité publique.

J'avoue ne pas avoir lu le livre de M. Verne d'où M. d'Ennery a tiré la pièce. Je ne puis donc dire au juste quelle est la part de chacun d'eux. D'ailleurs, je suis persuadé que M. d'Ennery a montré beaucoup d'habileté dans l'adaptation, qui, avec les idées qu'il a sur les nécessités du théâtre, ne devait pas être chose commode. Il lui fallait ses oppositions ordinaires, le vice d'un côté, la vertu de l'autre, un continuel équilibre dérangé par les péripéties et rétabli par le dénouement. Ainsi, son idée de montrer d'abord le capitaine et son enfant, abandonnés sur un rocher en compagnie du matelot farouche, pose heureusement le sujet; et il est très habile ensuite de montrer à plusieurs reprises les pauvres victimes, de plus en plus en danger, dans des tableaux qui s'assombrissent, pendant qu'on travaille autour d'elles à leur perte et à leur salut. La conversion de la brute qui rêve d'assassinat, et que la prière d'un enfant fait tomber à genoux, est encore d'une bonne sensiblerie, calculée avec adresse pour toucher les âmes tendres.

Mais, en vérité, M. d'Ennery est le dernier auteur dramatique qui devrait toucher à la science. Il a été le César, le Charlemagne de la convention; il ne peut que gâter le vrai, dès qu'il le touche. Sans doute, on s'adresse à lui parce qu'on le connaît assez adroit pour tout faire accepter, même la science; et il est de fait qu'il la déguise au point qu'on ne la reconnaît plus, en l'accommodant à son unique sauce, cette sauce rousse des restaurants, qui lui sert depuis plus de quarante ans pour tous les genres et tous les sujets. Après avoir inventé la croix de ma mère dans la note sensible, il était destiné à inventer le harpon du capitaine dans la note scientifique. Je préfère M. d'Ennery lorsqu'il

écrit *les Deux Orphelines;* il est là très touchant et d'une mécanique dramatique très puissante. Quant à la science, elle est trop haute.

III

La Gaîté vient de reprendre *la Grâce de Dieu*. Cette reprise a été malheureuse. On a ri, le premier soir, du vénérable mélodrame qui a fait pleurer tant de beaux yeux. Le public « empoignait » les situations les plus dramatiques, au lieu d'être empoigné par elles. Vraiment, je me montrerai doux, car il me serait trop aisé de triompher, après cette soirée lamentable.

La Grâce de Dieu empoignée ! Mais sait-on que c'est l'abomination de la désolation ! Sait-on que c'est la fin de tout un théâtre ! *La Grâce de Dieu* a été le chef-d'œuvre de M. d'Ennery. Il faut se rappeler le succès de ce mélodrame. On en a peint les principales situations sur des assiettes; on en a tiré une série de gravures, qu'on rencontre encore pendues aux murs des paysans. Toute la France a sangloté sur les malheurs de la pauvre Marie. Et voilà maintenant qu'on éclate de rire, lorsqu'elle entend la vielle de Pierrot et qu'elle pousse ce cri du cœur : « C'est la voix de ma mère ! » Que s'est-il donc passé, grand Dieu?

Il s'est passé tout simplement que l'évolution dramatique a continué et que nous n'en sommes plus à ces niaiseries sentimentales. La convention tombe, on aperçoit la grossière charpente de la pièce, on est choqué par l'enfantillage des procédés et par le style, qui est vraiment abominable. *La Grâce de Dieu* va rejoindre les modes de 1841, voilà tout. Avez-vous jamais regardé de vieilles gravures de modes? On sourit, on se demande comment les femmes ont pu porter de pareils chapeaux. Eh bien, l'effet est le même. Les œuvres, qui ne sont pas écrites, meurent tout entières et deviennent grotesques.

Est-ce à dire que M. d'Ennery manque de talent? Certes, il a compté dans notre théâtre contemporain. On ne produit pas comme il a produit, on ne tient pas le public à sa dévotion pendant un tiers de siècle, sans être une force. Seulement, il a travaillé pour l'époque; ses pièces n'ont pas d'au-delà; elles ne vont pas plus loin que la satisfaction immédiate du public. Je sais qu'il a beaucoup souhaité cette repries de *la Grâce de Dieu*. Et cela se comprend. Il désirait voir s'il laisserait des œuvres solides. Aussi a-t-il entouré la reprise de tous les éléments de succès possibles. On a engagé madame Schneider pour jouer Chonchon; on a ajouté un ballet; on a élargi le cadre et doublé la figuration. Il s'agissait d'une vraie solennité, longtemps rêvée et préparée avec les soins les plus minutieux.

Et l'expérience a mal tourné. Je n'accablerai ni les auteurs ni la pièce. Je suis presque attendri, c'est tout un monde qui s'en va. La ruine croulera de plus en plus. Seulement, la grosse question est de savoir ce que nous allons mettre à la place. Au travail ! au travail !

THÉODORE BARRIÈRE

Le soir où le Vaudeville a repris *les Faux Bonshommes*, j'ai été très frappé par la pièce, et, depuis la représentation, j'ai été frappé plus encore par ce que la critique en a dit. On me pardonnera de tirer profit de tous les arguments qui me sont fournis. Je marche, les yeux fixés sur un but déterminé, et j'utilise en route les moindres appuis que je rencontre. Aujourd'hui, d'ailleurs, il s'agit de preuves décisives.

Le grand reproche qu'on me fait, c'est de nier le théâtre contemporain. J'ai parlé de nos théâtres vides, de nos planches encanaillées, et l'on s'est fâché, en me répondant que jamais la scène française n'avait traversé une époque plus féconde en œuvres remarquables. Aujourd'hui, à l'occasion de la reprise des *Faux Bonshommes*, cette réponse semble prendre un accent plus vif et plus triomphant. Comment ! vous osez dire que nous manquons de chefs-d'œuvre ! eh bien, en voilà un ! Il a vingt ans de date, et il n'a pas vieilli, il produit sur le public le même effet qu'autrefois. Là-dessus, toute la critique s'est pâmée, s'affolant d'admiration, prodiguant le lyrisme, perdant même le sens des mots, plaçant enfin *les Faux Bonshommes* au niveau du répertoire de Molière.

Soit, je le veux bien. Voilà qui est convenu : *les Faux Bonshommes* sont un chef-d'œuvre ; il faut les mettre, comme ont dit plusieurs de mes confrères, parmi les quatre ou cinq pièces que laissera notre littérature dramatique contemporaine. Cela m'arrange. Voyons maintenant comment est bâti ce chef-d'œuvre.

D'abord, il n'y a pas de pièce, dans *les Faux Bonshommes*. L'intrigue est tellement banale et légère qu'elle n'existe point. Le bourgeois Péponnet a deux filles à marier; au dénouement, elles se marient, après les vulgaires péripéties de nos vaudevilles et c'est là toute la pièce. J'ajoute même que cette pièce est pauvrement fabriquée; les épisodes s'en vont à la débandade, le dénouement est des plus faibles, on sent que Scribe n'a pas passé par là. En un mot *les Faux Bonshommes* ne sont pas une pièce bien faite, selon les règles du fameux code dramatique. Je constate ce premier point.

Comment ! une pièce qui n'est pas une pièce bien faite, peut être un chef-d'œuvre? Mais cela me donne raison dans ma campagne contre les règles et la convention. Tout le théâtre de Scribe, si merveilleux d'ébénisterie, se meurt, et *les Faux Bonshommes*, qui, de l'avis des hommes du métier, sont d'une ébénisterie discutable, s'entêtent à se bien porter. Alors, c'est que le théâtre

[illegible] est une plaisanterie, puisqu'il ne peut [illegible] avec un quart de siècle. Cessez donc [illegible] de le pleurer. Ne le donnez [illegible] aux jeunes gens, à moins que [illegible] vous moquer d'eux. Ne parlez plus surtout de la scène à faire, attendu que dans les *Faux Bonshommes*, qui est un chef-d'œuvre, comme nous en sommes convenus, il n'y avait pas de scène à faire; les scènes de Dufouré sont aussi importantes que celles de Péponnet, ce n'est en somme qu'une enfilade de scènes ou plutôt de tableaux réussis. Pas l'ombre de mécanique théâtrale dans tout cela. J'en conclus, et vous devez en conclure avec moi, que la mécanique théâtrale est inutile aux chefs-d'œuvre.

Cela m'amène au deuxième point. S'il n'y a pas de pièce dans *les Faux Bonshommes*, qu'y a-t-il donc? Je viens de le dire, une suite de scènes d'une satire amusante, une collection de portraits dont le trait caricatural a de la netteté et de la puissance. L'intérêt n'est pas dans l'intrigue, mais dans les personnages; ce n'est plus une histoire qui se noue et se dénoue pour le plaisir des spectateurs; c'est une galerie d'originaux qui défilent et qui suffisent par eux-mêmes à l'amusement du public.

Eh! bon Dieu! c'est précisément là le théâtre que je demande depuis trois ans. Qu'on relise mes études. Je n'ai cessé de réclamer à la scène des peintures de caractères, en gardant toutes mes sévérités pour les pièces d'intrigue, les pièces bien faites, selon les conventions et les règles. Les critiques qui déclarent aujourd'hui que *les Faux Bonshommes* sont un chef-d'œuvre, après avoir combattu mes théories, ne sont pas logiques avec eux-mêmes. C'est moi qui dois triompher du succès de la reprise faite au Vaudeville. Voilà l'œuvre dramatique telle que je la veux, toute de peinture humaine, dédaigneuse des habiletés et des ficelles, sachant qu'il y a dans l'étude de l'homme assez d'intérêt pour rendre immortelle la page qui apportera le moindre document vrai. Barrière, en dehors de tout le fatras scénique, a soufflé un peu de vie dans *les Faux Bonshommes*, et c'est pour cela qu'ils vivent.

D'ailleurs, la pâmoison de la critique d'aujourd'hui en face des *Faux Bonshommes* est fort plaisante, lorsqu'on sait que cette pièce fut malmenée par la critique d'autrefois. Et cela devait être. Elle est d'allures trop libres, d'accent trop amer, pour avoir satisfait les juges d'une époque où le théâtre de Scribe régnait encore en maître. Le public, lui aussi, se montra froid, lors des premières représentations. Ce ne fut qu'à la longue, par la puissance même de l'œuvre, qu'un immense succès se dessina. On reprochait justement aux *Faux Bonshommes* ce qui, à cette heure, fait leur force : le dédain de la facture, le manque d'intrigue compliquée et ingénieuse, l'âpreté des peintures, l'observation poussée jusqu'au trait féroce. Quel exemple! et quel cas devons-nous faire des jugements furieux qui accueillent aujourd'hui, comme autrefois, toute œuvre qui n'est pas coulée dans le moule convenu!

Maintenant, soyons raisonnables et ne crions pas trop fort au chef-d'œuvre. Je mets de côté cette hypothèse que *les Faux Bonshommes* sont un chef-d'œuvre. La critique a ce tort de ne garder aucune mesure; elle assomme les gens sur le pavé ou elle les encense dans la nue. Un peu de logique et de sang-froid serait pourtant une bonne chose. Certes, *les Faux bonshommes* sont une pièce où il y a des scènes vraiment remarquables; mais de là à crier au prodige de l'esprit humain, il y a loin, en vérité. Depuis une semaine, c'est un aplatissement général qui devient plaisant. Je vais tâcher de dire simplement et honnêtement mon opinion sur *les Faux Bonshommes*

On a parlé de Molière, et l'on a eu raison. Seulement, il y a plusieurs Molière, il faut distinguer. Les charges énormes de Vertillac et d'Octave jouant l'homme de Bourse rappellent les charges de Diafoirus et de son fils. C'est le même comique, fou d'attitudes, de voix, de déclamation; la création de l'acteur a ici complété, sinon dépassé la création de l'auteur. Péponnet, le personnage principal, est également une caricature poussée au delà de toute vraisemblance. J'en veux arriver à cette conclusion que c'est ici du Molière caricatural, du Molière du *Malade imaginaire*, de *Monsieur de Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme*, et non du Molière de *Tartufe* et du *Misanthrope*.

Une farce, telle est la vraie qualification des *Faux Bonshommes*. Si l'on veut, c'est une farce de Molière mise dans notre monde moderne. Remarquez que j'ai la plus grande tendresse pour la farce et que je n'emploie pas ce mot en mauvaise part. Je désire simplement classer avec netteté la pièce de Théodore Barrière. Ce qui lui manque, selon moi, pour être supérieure, c'est la maîtrise, c'est la marque magistrale du génie. Voyez, même dans les farces de Molière, il y a un souffle qui enlève les plaisanteries les plus communes. On sent l'haleine puissante, la solide carcasse littéraire qui tient debout les fantoches. Dans *les Faux Bonshommes*, il y a un émiettement continuel des personnages, ils sont comme détaillés par petits morceaux. Puis, toute littérature manque, la pièce n'a pas de style. C'est surtout là une chose qu'il faut sentir, que j'ai sentie profondément l'autre soir. On dirait l'œuvre d'un homme ordinaire, que son sujet a porté, qui a trouvé la haute comédie dans quelques scènes, sans être sûr pour plus tard de la retrouver jamais. L'œuvre est supérieure à l'homme, ce qui arrive parfois. On ne sent pas, dans la pièce, un maître du théâtre ni de la langue, mais un tempérament inégal, plus capable du médiocre que de l'excellent. En un mot, des rencontres superbes, mais pas de maîtrise, je le répète.

Le répertoire de Théodore Barrière est là pour appuyer ce jugement. Il n'a pas retrouvé la haute comédie, il s'est noyé dans les pièces de tout le monde. Certes, un chef-d'œuvre peut pousser isolé, dans le crâne d'un homme; mais c'est pour le moins un fait qui prouve l'inconscience et l'inégalité du talent. Celui-là n'est point un maître qui n'est pas certain de sa force. Il y a eu, pour moi, un avortement chez Théodore Barrière. Il n'a pas été l'homme qu'il aurait pu être, s'il avait apporté un tempérament plus complet. *Les Faux Bonshommes* sont l'indice d'un grand talent avorté.

La construction de la pièce est étroite. Cette

histoire d'[illegible] un album de caricatures [illegible] un chemin de traverse qu'il était inutile de prendre, lorsqu'on [illegible] le grand chemin de l'observation directe. D'ailleurs, cette partie a beaucoup vieilli. Les deux peintres, qui tombent dans une maison bourgeoise, où ils se moquent de tout le monde, ne sont que des rapins mal élevés dont l'état civil est très vague. Les tirades sur l'argent et sur l'art sentent le moisi : et rien [illegible] la jeune fille qui cesse d'aimer Octave, parce qu'il a quitté la peinture. Toute la partie amoureuse est très faible. C'est là qu'on sent les petitesses de l'œuvre, le manque de maîtrise, comme je le disais tout à l'heure.

Il faudrait [illegible] les deux peintres jouent, l'un l'éternel Desgenais, l'autre l'ancien personnage de Valère qui s'avise de se grimer et de feindre pour épouser celle qu'il aime. Je ne vois aucune trace d'observation. Avec Bassecour commencent les originaux. Bassecour est fort amusant, mais on ne trouve pas chez lui le développement d'un caractère ; tout son comique réside dans son fameux « seulement » ; c'est l'homme qui entame l'éloge de tout le monde, puis qui arrive à la restriction « seulement », et qui assomme alors ses meilleurs amis. Il n'y a qu'une silhouette bien indiquée et qu'une tournure de phrase heureuse.

Quant à moi, je trouve le personnage de Dufouré, comme profondeur d'observation et finesse de peinture, bien supérieur au personnage de Péponnet. Celui-ci est une enluminure assez grossière du bourgeois ; son mérite est dans son exagération ; il vient en avant, tant son égoïsme est outré, tant il est naïvement déloyal et cupide. Dufouré, au contraire, est d'une vérité stricte ; il ne dit pas un mot de trop, il est simple et effroyable.

Pour la même raison, je préfère la scène de Dufouré, au quatrième acte, lorsqu'il arrange sa vie de veuf, avant que sa femme soit morte, à la scène beaucoup plus célèbre du contrat. Sans doute, cette dernière est d'une force caricaturale irrésistible. Le marchandage, la discussion de la dot, cette bataille cocasse des intérêts a une grande valeur de satire. Rien n'est plus lugubrement bouffon que ce cri de Péponnet, lisant le contrat : « On ne parle que de ma mort là dedans ! » et que cette réponse d'Octave : « Parbleu ! de quoi voulez-vous qu'on parle? » Mais tout cela ne découle pas assez directement de l'étude des caractères ; on ne sent point assez la vérité par-dessous ; ce n'est qu'une fantaisie très brillante. Au contraire, quelle férocité vraie dans ce déjeuner de Dufouré, parlant, la bouche pleine, de sa pauvre femme qui se meurt ! et comme on devine qu'il a pris ses précautions contre le chagrin, et qu'il ne serait même plus fâché de voir mourir sa femme, pour vivre à sa guise ! Ici, tout est superbe, le personnage se met à nu, c'est un document précieux et complet sur l'égoïsme. On parle d'un chef-d'œuvre ; voilà où est le chef-d'œuvre, uniquement dans cette scène.

Je termine. On pousse beaucoup la Comédie-Française à reprendre *les Faux Bonshommes*. C'est là que je voudrais les voir. Quelle figure ferait cette farce moderne dans la maison de Molière? Les auteurs du Vaudeville chargent terriblement les personnages. Je me demande si les acteurs de la Comédie-Française les chargeraient moins, et, dans ce cas, ce que deviendraient les types. Il faut bien dire que *les Faux Bonshommes* ont besoin d'être vus à la scène pour être compris. La pièce lue est d'un assez pauvre effet, parce qu'elle n'est pas écrite et que le comique y est souvent dans le jeu des artistes. Qu'on la joue donc à la Comédie-Française, l'expérience sera intéressante.

OCTAVE FEUILLET

Il y a une quinzaine d'années, il se fit beaucoup de bruit autour d'une comédie de M. Octave Feuillet : *Montjoye*, que jouait le Gymnase. On discutait avec passion le principal personnage, celui qui donnait son nom à la pièce, une création qu'on regardait alors comme tout à fait supérieure. Montjoye, disait-on, était l'homme fort, l'homme du siècle, le sceptique qui va droit devant lui, jusqu'à ce qu'un réveil brusque de son cœur et de sa conscience le brise et le fasse pleurer comme un enfant. Les uns se fâchaient, les autres approuvaient ; bref, c'était un grand succès.

Certes, la question avait sa gravité. Si M. Octave Feuillet avait créé un type, s'il venait de mettre debout, vivante et vraie, une création comme Tartufe ou Figaro, il passait au premier rang des auteurs dramatiques, il se haussait au génie. Notre théâtre contemporain est justement très pauvre, nous avons des auteurs de talent, mais nous n'avons pas de faiseurs d'hommes ; ils ont toutes les qualités, ils n'ont point la puissance qui crée. En ce qui concerne M. Feuillet, pour ma part, je m'étonnais beaucoup que ce fût lui qui eût planté sur nos planches la grande figure de l'homme fort.

A coup sûr, M. Feuillet est un écrivain charmant, d'un talent très fin et très souple, dont les beaux succès sont mérités. Seulement, il écrit pour un monde qui lui défend trop de puissance, et son tempérament d'ailleurs ne le dispose guère à l'analyse des réalités de ce monde. Si l'on admet que Balzac avait le génie qu'il fallait pour créer le sceptique moderne, l'homme qui avance à coups de volonté, ivre de sa force, dédaigneux des sentiments, on comprendra que M. Feuillet n'était point l'écrivain de cette besogne.

Et nous venons bien de le voir, à la reprise de *Montjoye*, qui a eu lieu au Vaudeville. Le bruit s'est calmé, on sourit de la querelle qu'on avait

entamée sur le scepticisme et la volonté humaine, à propos de ce fameux Monjoye. Vraiment, c'était lui faire trop d'honneur. Aujourd'hui, il apparaît simplement comme un personnage mal d'aplomb, d'une convention théâtrale irritante, bon à mettre avec toutes les marionnettes de nos autres comédies. Si l'on cherche à le juger au point de vue moral et philosophique, ce qui n'est point commode, car il est plein d'inconséquences et de trous, on arrive à conclure qu'il est un coquin digne du bagne, un coquin en gants blancs qui se bat après avoir volé, et qui se fait ermite en devenant vieux. Nous voilà loin du colosse qu'on rêve, lorsqu'on s'attend à la haute figure de l'homme du siècle.

Il faut l'analyser, ce Montjoye, pour voir combien il est creux. D'abord, il débute par une flouerie qui devrait le mener en police correctionnelle. Associé avec un certain Sorel, pour l'exploitation d'une mine d'or au Brésil, il apprend par le rapport d'un ingénieur que cette mine contient plus de cuivre que d'or. Aussitôt un plan abominable germe en lui; il supprime le rapport, il se retire de l'association, laissant Sorel se ruiner et se tuer d'un coup de pistolet; puis, il rachète la mine à vil prix, l'exploite comme mine de cuivre et gagne une fortune colossale. Dès lors, quoi qu'il fasse plus tard, Montjoye est un gredin et non un homme fort. La force n'est pas le crime. Il est sorti de la loi, il entre dans la banale famille des traîtres de mélodrame. Voilà pour le point de départ.

La suite, l'intrigue qui se noue, est plus vulgaire encore. On s'attend tout de suite à ce que Sorel aura un fils, qui se dressera un jour comme un vengeur. Le cliché sera complet, si de son côté Monjoye a une fille, et si les deux jeunes gens s'aiment, sans se douter de la mare de sang qui les sépare. Croyez que M. Feuillet n'a pas cherché un instant à s'écarter de cette ornière. Le fils de Sorel s'appelle Georges, la fille de Montjoye, Cécile, et tous deux s'adorent, et le drame commence lorsque Georges apprend la coquinerie de Monjoye. Une explication terrible a lieu, un duel en résulte, Monjoye blesse grièvement Georges. Telle est la péripétie.

Il est possible que tout cela soit très scénique. Mais, en vérité, ce duel achève de gâter pour moi la figure de Monjoye. On ne se bat pas autant dans la vie que les auteurs dramatiques semblent le croire; surtout, on ne se bat que dans un certain monde. Dans le monde du haut commerce, on compte les rares rencontres qui se produisent, et certes, le cas de Montjoye et de Georges étant posé, un duel ne s'explique guère. D'un côté, Georges fait trop d'honneur à un fripon en croisant l'épée avec lui; d'un autre côté, voilà Montjoye qui, de filou, devient spadassin, en cherchant à supprimer le fils comme il a supprimé le père. Dans quel étrange monde sommes-nous donc? Nous sommes dans le monde de la fiction, du romanesque, de l'arrangement scénique, ce monde où se passent les romans et les pièces de M. Feuillet. Il lui est impossible de rester dans dans la note juste et vraie; un héros qui ne se bat pas n'est pas pour lui un héros; il gante quand même ses personnages et leur met une épée à la main. Cela les rend chic.

Raisonnons un peu. Où voit-on que le duel joue un rôle quelconque dans notre société? Quelle place tient-il, que signifie-t-il, où conduit-il? Il est un accident fâcheux, rien de plus. Jamais il n'entrera dans les calculs d'un homme du siècle. Lorsque Balzac a créé Mercadet, est-ce qu'il l'a fait se battre? Lisez les chefs-d'œuvre de Balzac, je ne me souviens que d'un duel; et comme il est à sa place! C'est le duel au sabre de cette superbe canaille de Bridau. Voyez au contraire le déluge de duels, dans les romans mondains et idéalistes. Les duels vont avec les tours en ruines, les conversations au clair de lune, les jeunes filles sauvées par de beaux jeunes gens. La mode est telle que M. Feuillet, en voulant peindre un homme fort, n'a rien eu de plus pressé que de lui fournir son petit duel. Eh bien! mon avis tout net est qu'un homme fort ne se serait pas battu, parce qu'il est sot de se battre. Nos hommes forts ne se promènent plus une épée à la main, comme sous Louis XIII. Nous avons bien d'autres batailles.

Mais ce n'est pas tout. Pour compléter la figure de Montjoye, M. Octave Feuillet lui a fait enlever une noble demoiselle, Henriette de Sissac, avec laquelle il vit maritalement. Voilà sans doute, selon l'auteur, la marque de l'homme fort. Il refuse de régulariser sa situation, par dédain, par amour de l'indépendance. Remarquez qu'il a deux enfants, Cécile et Roland. Ici, je ne comprends plus bien. Ce Montjoye met vraiment de la coquetterie à être odieux. Certes, je l'accepterais tout de suite, si M. Octave Feuillet avait voulu le donner pour un misérable. Mais c'est que je sens très bien que M. Octave Feuillet ne le tient pas pour tel, qu'il le regarde sans doute comme un égaré, comme une nature puissante que l'esprit du siècle a simplement gangrénée, et qu'il est encore possible de ramener au bien, puisque, au dénouement, il accomplit lui-même le miracle de se convertir.

Si Montjoye ne se marie pas et ne légitime pas sa fille, il ne fait pas preuve de force, il fait preuve de bêtise, voilà tout. L'avenir qu'il se prépare ainsi sera plein d'ennuis. Puis, quelle singulière aventure d'enlever une fille noble! Pourquoi Henriette de Sissac? Les filles nobles se font donc enlever? Est-ce pour donner une preuve nouvelle de son scepticisme, que Montjoye s'est adressé à la noblesse, le jour où il a éprouvé le besoin d'une concubine? Tout cela fait la plus singulière salade qu'on puisse voir. Les personnages sont en l'air. Pas un ne va largement et tranquillement son bonhomme de chemin.

Il y a donc là une accumulation incroyable de notes fausses sur la tête d'un seul personnage. Ce monsieur qui prétend marcher le code dans une main et une épée dans l'autre, est une pure imagination. Il doit tenir son code à l'envers, puisqu'il s'en moque si parfaitement; et, quant à son épée, elle est tout simplement ridicule et odieuse. Mais le pis est encore le dénouement. Tout d'un coup, Montjoye s'attendrit. On ne sait pas bien d'où vient la grâce. A la première menace d'isolement, lorsque Henriette et ses enfants se retirent, le voilà ébranlé et fondant en larmes. Ainsi, cet homme qui a bâti sa fortune sur la ruine et sur le sang des Sorel, cet homme qui refuse son nom à Henriette et qui manque de tuer le fiancé de sa fille, cet homme sera transformé

par un coup de baguette, sans que rien nous ait préparés à ce changement, et deviendra un modèle de vertu, pour l'édification des âmes sensibles !

Non, la chute est vraiment trop rude. Montjoye est un criminel dont le repentir ne nous touche pas. Il s'est rendu impossible ; il n'a qu'une chose à faire, s'il voit enfin clair dans sa conduite : avaler son code et se passer sa fameuse épée au travers du corps, pour débarrasser les siens. Voyez-vous Georges marié et dînant avec son gredin de beau-père? Je ne parle pas de l'invraisemblance d'une pareille conversion. On ne retourne pas un homme en une minute. Les quatre premiers actes ne sont que faux et inconséquents. Le cinquième noie dans de l'enfantillage une action mélodramatique.

L'homme fort est donc par terre. Je soupçonne que M. Feuillet voulait justement en venir là. Il a commencé par noircir l'homme fort, l'homme du siècle, pour que la conversion qu'il rêvait fût ensuite plus éclatante. Peu importent les entorses à la vérité. Quand on veut prouver, on dispose les personnages comme des arguments. Voilà le scepticisme, voilà la force qui ne reconnaît pas Dieu : un coquin, un voleur, un assassin. Et maintenant, voici Dieu, voici le cœur, voici le devoir : un pantin féroce qui brusquement devient un ange. Après ce beau coup, M. Feuillet croit sans doute avoir vaincu le siècle. Allons, l'homme fort reste à créer, la querelle demeure entière, entre l'homme dont la volonté s'affole, et Dieu qui se transforme.

Montjoye n'en est pas moins une comédie faite avec talent. Je dirai même qu'elle est la plus forte de M. Octave Feuillet. Elle contient quelques belles scènes, et elle est menée scéniquement avec une rare habileté. Enfin, certains détails sont charmants. On raconte que, si l'on a hésité si longtemps à la reprendre, c'était qu'on ne savait à qui confier le rôle de Montjoye, créé par Lafont. Il fallait, paraît-il, beaucoup de distinction. Cela achève, pour moi, de caractériser le rôle ; de la distinction dans de la coquinerie, c'est toute une littérature. Montjoye, tel que l'a compris M. Feuillet, ne serait pas complet, en effet, s'il n'était point distingué.

GEORGE SAND

I

Le théâtre de George Sand a un grand charme. Longtemps on a refusé au romancier le don des planches. On trouvait, et avec raison, qu'elle n'avait pas la science de la charpente dramatique, qu'elle ne savait point nouer habilement ni dénouer une intrigue. En un mot, on la jugeait trop littéraire, trop simple et trop humaine. Ai-je besoin de dire que c'est justement pour ces qualités rares qu'une partie de son théâtre me plaît?

D'ailleurs, elle a remporté de grands succès au théâtre, et toujours par une simplicité de moyens très louable. Je parlerai plus loin de son *Mauprat*, qui est une pièce bâtarde, mélodramatique et paradoxale, tout à fait médiocre selon moi. Mais quelle bonhomie pleine de tendresse, quel beau courant de facilité aimable dans *le Marquis de Villemer* et dans *Claudie*, par exemple ! Certes, je ne trouve pas là tout ce que je voudrais ; une chose y est au moins : le dédain de la mécanique théâtrale, l'effet obtenu par le développement naturel des caractères et des sentiments, et c'est là un beau mérite déjà.

Le succès de *François le Champi* vint également de l'heureuse simplicité du drame. Le public dut subir le charme de cette histoire toute nue, que l'auteur lui contait en trois actes, sans employer le moindre coup de théâtre. Je cherche aujourd'hui des arguments pour établir sur des faits que la mécanique théâtrale n'est pas de toute nécessité, et j'ai déjà trouvé les arguments péremptoires de *l'Ami Fritz*, de *la Cigale*, du *Club*. Comme on le voit, il y a trente ans, *François le Champi* m'aurait fourni, lui aussi, un article, ce qui prouve qu'à toutes les époques le talent a suffi pour le succès, sans qu'on ait à s'embarrasser le moins du monde des prétendues règles. Même j'irai plus loin : *François le Champi* a été certainement un repos délicieux pour le public, au milieu des abominations compliquées du mélodrame romantique.

Aujourd'hui, ce qui nous fait accueillir *François le Champi* avec quelque froideur, c'est l'intolérable prétention à la naïveté qu'on y rencontre, dans les moindres phrases. L'histoire en elle-même est charmante ; mais, bon Dieu ! comme le cadre est maniéré, comme ces paysans sont de drôles de paysans ! Le roman et la pièce ont été écrits à l'époque où triomphait le principe de la couleur locale. Pour donner de la couleur locale à une œuvre, le procédé était simple ; par exemple, dans un roman italien, on mettait des « signor », et dans un roman espagnol, des « señor » ; ou encore, quand on faisait parler un paysan, on lui prêtait des « j'avions » et des « j'étions » : cela suffisait, l'étude semblait complète. Sans doute, George Sand, avec son grand talent, procédait d'une façon plus littéraire ; mais, au fond, soyez certain que son insouciance était la même pour une étude complète et sincère.

Je me trompe, je veux même croire qu'elle était de bonne foi. Peut-être s'est-elle imaginé que, dans ses romans champêtres, elle avait étudié le Berry d'une façon sérieuse. Il n'y a eu

là, si l'on veut, qu'une duperie de son tempérament généreux, qui lui défendait de voir la vérité vraie et surtout de la reproduire. Le résultat, en définitive, n'en reste pas moins le même. Je ne connais rien de plus faux que ses romans champêtres. Les paysans, chez elle, sont des messieurs qui jargonnent, avec une affectation de naïveté insupportable. On dirait des paysans en pâte tendre de Sèvres, dorés et enrubannés. Ils ont un raffinement de sensations, une correction pittoresque de langage des plus curieux. Ce sont les paysans typiques de l'école idéaliste.

Cela, dans la nouveauté, a pu paraître très joli. On s'est extasié pendant trente ans sur les romans champêtres de George Sand. Elle avait nettoyé la campagne et fait des dessus de pendule avec des groupes bucoliques. A cette heure, je crois que l'on commence à s'apercevoir combien sont fades et mensongères de pareilles imaginations. L'autre soir, j'ai remarqué quelque impatience, dans le public de l'Odéon, en écoutant d'étranges phrases, d'une coupe balancée et toute littéraire, sur lesquelles se trouvent plaqués des mots rustiques, ou plutôt des mots de l'ancien français ressuscités pour la circonstance. C'est là ce qui agace : la convention et le parti-pris sont évidents, l'auteur n'a pas un instant cherché à équilibrer le langage et les actions, à descendre dans la façon de sentir, avant de trouver la façon d'exprimer. Je l'ai dit, il y a là un placage, un travail d'ébénisterie littéraire, des pantins déguisés, inventant un langage que personne ne parle, pas plus aux champs qu'à la ville.

Voilà donc où s'en vont les engouements littéraires : au ridicule. Lorsqu'une étude n'est pas basée sur l'observation exacte, on est certain qu'elle prêtera à rire plus tard.

Les gens dont la moralité est susceptible, et qui semblent à chaque pièce se méfier d'un assaut pénible contre leur vertu, se sont toujours montrés très choqués du sujet même de *François le Champi*, de cette tendresse filiale du pauvre enfant trouvé, qui devient peu à peu de l'amour pour sa mère adoptive, Madeleine. On a prononcé jusqu'au gros mot d'inceste. J'accorde que le sujet est délicat et d'un maniement difficile. Il devait plaire à George Sand, très curieuse de toutes les nuances de l'affection, et dont la bonté tolérante ne mettait pas le mal où les autres le voyaient. D'ailleurs, avec quelles restrictions, avec quelles touches prudentes et délicates elle a traité ce sujet ! On devine plus qu'on ne lit, dans son œuvre.

Une fois le sujet accepté, le dirai-je? j'aurais souhaité plus de carrure. Elle est très intéressante, cette étude psychologique, et faite pour tenter un puissant analyste. Il y a là un combat profond dans un cœur, des nuances infinies à trouver, une notation de cette transformation dans l'amour qui pouvait faire une grande œuvre. Je me plains donc que, dans la pièce surtout, cette notation n'existe pas. On voit bien le Champi devenir amoureux, et encore la transition est-elle trop brusque. Quant à Madeleine, elle attend le dénouement pour tout comprendre ; puis, quand elle accepte le mariage en trois phrases, on ne sait pas si elle aime François. On ignore ce qui la détermine. Selon moi, toute la pièce aurait dû être dans la peinture des tendresses de Madeleine se transformant peu à peu en une passion pleine de douceur et de reconnaissance. Voyez *Phèdre*, le sujet était autrement difficile à traiter. En somme, l'amour de Madeleine est légitime, et elle y arriverait par une lutte très touchante avec son propre cœur. La faire passive, c'est diminuer l'œuvre.

II

Au théâtre, *Mauprat* devait fatalement perdre beaucoup. Mon opinion est que le drame est très inférieur au roman. Il faut remarquer que ce conte est fait de deux parties : une légende sanglante et une analyse de sentiments. Dans le livre, la légende tenait strictement sa place, l'analyse se développait à son aise et était la partie la plus finement écrite. Au théâtre, au contraire, toute la longue éducation de Bernard par Edmée, toute cette romanesque liaison d'une fille civilisée et d'un sauvage, a dû disparaître ou du moins se résumer brièvement, tandis que la partie noire déborde et que le drame tourne au gros mélodrame.

Les deux premiers tableaux et les deux derniers ressuscitent les beaux soirs du boulevard du Crime. Cela est indigne de George Sand comme combinaisons grossières et comme style déclamatoire. Qu'on nous ramène à Ducray-Duminil. Quant aux deux tableaux du milieu, ceux dans lesquels Edmée dompte Bernard, ils produisent à la scène un effet qui m'a stupéfié. Ils y sont comiques, je veux dire que la salle rit de chaque révolte de Bernard. On entre en pleine comédie, on trouve très drôles cet amoureux si mal commode et cette amoureuse qui fait le pion. Remarquez que jamais l'intention de l'auteur n'a été d'exciter le rire. Le succès a tourné ainsi, il a bien fallu s'accommoder du succès.

Ah ! cette pauvre Edmée, si fière et si touchante dans le roman, comme elle devient là une désagréable personne ! Elle n'a pas une scène vraie, et je plains sincèrement l'actrice chargée de rendre sympathique cette insupportable poupée. Au dernier tableau seulement, elle a un cri d'amour ; mais il vient bien tard, et il est inattendu, parce que forcément toute l'étude analytique du personnage a dû être sacrifiée. J'en dirai autant de Bernard, dont les transformations paraissent trop rapides à la scène. Tout se passe dans les entr'actes. Les meilleurs effets du rôle sont encore les effets comiques, auxquels l'auteur n'avait pas songé.

Les personnages secondaires sont également diminués. Marcasse est d'un ennui mortel, avec son langage monosyllabique. Ce patois petit nègre reste le plus souvent incompréhensible ; on ne sait si l'on a affaire à un Huron de Fenimore Cooper ou à un de ces innocents de village que les gamins poursuivent à coups de pierre. La déchéance de Patience est plus grande encore. Le philosophe rude et libre de la tour Gazeau devient un fidèle serviteur qui radote.

Jamais je n'ai mieux senti le péril qu'il y a à tirer un drame d'un roman. Un drame doit

naitre de [illegible] propre du genre. Le faire avec les morceaux d'un livre, c'est faire une [illegible] qui n'est pas viable. Il faut voir, par exemple, ce qu'est devenu à la scène le coup de feu tiré sur Edmée par Jean de Maup[illegible] Bernard. Déjà, il y avait là une péripétie d'une vraisemblance douteuse; mais, sur les planches, il est absolument inacceptable que Bernard ne se défende pas et que les personnages présents soient assez sots pour patauger dans une pareille aventure.

THÉODORE DE BANVILLE

I

M. Théodore de Banville est un poète exquis, avec lequel je ne commettrai pas la grossièreté de discuter. Il est si haut dans son ciel bleu, dans sa sérénité d'Olympien, que je me ferais un crime de vouloir le ramener à la prose. Non ! lorsqu'un écrivain vit, les yeux sur les étoiles, en pleine extase du rêve, il ne faut point l'éveiller, il devient sacré, même pour les révolutionnaires qui cassent à coups de marteau les vieilles idoles. Je salue le poète, et je le mets en dehors de mon combat, car ce qui se passe sur la terre ne le regarde plus.

Deïdamia, la comédie en trois actes que M. Théodore de Banville vient de faire jouer à l'Odéon, est la légende d'Achille à Scyros. Nous sommes chez les rois et chez les déesses. Thétis elle-même, encore toute trempée d'une écume d'argent, veille sur son Achille, qui dort dans un rayon de lune. Puis, elle lui persuade qu'il doit, pour échapper à sa destinée, se cacher chez le roi Lycomède, et elle l'habille en jeune vierge; tandis que lui, honteux de ce déguisement, résiste et ne cède qu'en apercevant Déïdamia, une des cinquante filles du vieux roi. Et ces deux beaux enfants s'adorent, jusqu'au jour où Diomède et Ulysse débarquent à Scyros, à la recherche d'Achille, qui seul peut faire tomber les murs de Troie.

Ici, le drame se noue. Déïdamia ne veut pas laisser partir le héros. Elle et ses sœurs se serrent autour de lui, le font échapper aux discours de Diomède et aux ruses d'Ulysse. Mais ce dernier ayant feint une descente des Phrygiens dans l'île, Achille, dans un cri, se nomme et veut courir au combat. Alors, c'est Déïdamia elle-même qui envoie son époux à Troie, après lui avoir entendu peindre les deux destinées qui l'attendent, ou mourir jeune et glorieux, ou traîner une longue vieillesse de lâcheté.

Le poète se soucie bien du théâtre ! Il l'exècre, cela est certain. Ce qu'il a au cœur, c'est le seul besoin de nous parler de ces temps héroïques, qu'il imagine si purs et si grands. Ressusciter les héros, faire défiler les profils hautains des jeunes princesses, éclairer ces figures de l'aube éclatante de la poésie, voilà l'unique ambition qui le tourmente. Il souhaite une frise du Parthénon, des attitudes nobles et des gestes rythmés. Pourvu que les personnages parlent la langue surhumaine des dieux, cela doit suffire à la beauté du spectacle. Et, vraiment, ce sont les dieux qui parlent, dans un langage prodigieux de clartés et d'images. Je ne connais pas de vers plus souples ni plus magnifiques.

Je fermais les yeux, l'autre soir, à l'Odéon. Alors, les voix semblaient venir d'en haut. Je pouvais croire que j'étais endormi, que ma fantaisie elle-même vagabondait dans mes souvenirs classiques. La mise en scène ne me dérangeait plus. Oui, vraiment, c'était l'Olympe qui ressuscitait, non pas l'Olympe dont on grelotte au collège, mais un Olympe tout ensoleillé, doré d'un reflet romantique, amusant comme une montagne ciselée par un orfèvre moderne. Il faut entendre la danse ivre des hémistiches, les césures imprévues faisant sauter les vers comme des chèvres au flanc d'un côteau grec. Cette imitation libre de l'antiquité doit donner des cauchemars à Boileau dans sa tombe. Ah ! la fine débauche, ah ! le beau rêve, pour des lettrés qui voient la Grèce à travers le lyrisme de 1830 !

Je dois dire cependant que, lorsque j'avais le malheur d'ouvrir les yeux, l'homme brutal reparaissait en moi. Je ne pouvais étouffer, dans mes entrailles de critique, le grossier naturaliste qui osait s'agiter. C'était la mise en scène qui me torturait. Lycomède, surtout, avec sa grande barbe blanche et son sceptre immense, me causait une véritable consternation. Est-ce que, vraiment, les petits rois des îles grecques se promenaient dans cet attirail? La question est incongrue, je le sais; mais, ce n'est point ma faute, je la subissais et j'en souffrais. Alors, malgré moi, par suite de mauvaises habitudes que j'ai prises, voilà qu'à la fin du spectacle je me suis cassé la tête, en me demandant comment l'épisode, s'il a jamais eu lieu, a dû se présenter dans la réalité.

Ma conviction absolue est que, si nous voulons nous faire une idée exacte de la Grèce à son berceau, il nous faut aller étudier les mœurs d'une peuplade de l'Océanie. Plus tard, la Grèce civilisée a été grande par les arts et par les lettres. Mais, au temps de Lycomède, les petits rois des îles grecques étaient certainement des chefs de bandits, vêtus d'une loque, vivant dans le pillage et dans les plus monstrueuses aventures. Il suffit de visiter les lieux aujourd'hui, pour évoquer ces fameux temps héroïques, élargis par les poètes, des temps abominables de vols et de meurtres. Certes, ma surprise serait grande, si Lycomède et ses pareils n'avaient pas eu un sayon de poils sur l'épaule, des pieds sales et un couteau au poing pour assassiner les passants.

D'ailleurs, il faut lire Homère, en tenant

compte du grandissement de l'épopée. Les héros y sont de simples chefs de bande. Là-dedans, on viole les femmes, on trompe les gens, on s'injurie pendant des mois, on s'égorge, on traîne les cadavres des ennemis morts. Lisez les romans de Fenimore Cooper sur les Peaux-Rouges, et vous établirez des ressemblances. Evidemment, on a affaire à des sauvages; je prends ce mot dans le sens moderne. Tous les raffinements que nous prêtons à l'antiquité sont de purs hors-d'œuvre poétiques. Si *l'Iliade* était résumée en un de nos journaux, on croirait qu'il s'agit de l'épouvantable guerre de quelque tribu de l'Afrique centrale; et nous n'aurions pas assez de dégoût pour ces nègres, qui ne sauraient pas se massacrer en hommes comme il faut.

Remarquez que je trouve les héros d'Homère superbes de vie, d'autant plus grands qu'ils sont plus près de la nature. Et ceci m'a amené à penser que, si l'on voulait aujourd'hui écrire une œuvre directement inspirée de l'antiquité, il faudrait prendre chez nous des ouvriers ou des paysans pour personnages. Je ne plaisante pas. Nos ouvriers et nos paysans seuls ont la carrure simple et forte des héros d'Homère. Dès qu'on s'adresse aux classes élevées, bourgeoisie et noblesse, on n'a plus que la créature humaine modifiée et déviée par la civilisation. On doit dès lors observer des nuances infinies, tenir compte des conventions sociales, avoir un langage fabriqué, tout falsifier et tout adoucir. Avec les classes d'en bas, au contraire, on touche à la terre, on trouve l'être humain tel qu'il est sorti du sol, on se rapproche du berceau du monde.

Je veux donner un exemple. L'autre jour, en lisant *l'Andromaque* d'Euripide, — il arrive aux naturalistes de lire Euripide, — j'étais très frappé de la simplicité et de la brutalité des passions. Andromaque gêne Hermione, et celle-ci, qui veut se débarrasser de sa rivale, attend une absence de Pyrrhus, puis appelle à son aide son père Ménélas. Quand Ménélas a réussi à attirer Andromaque hors du temple de Thétis, en menaçant de tuer son fils Molossus, voici le dialogue qui s'engage entre eux :

ANDROMAQUE. — O ciel ! tu m'as abusée par tes artifices, tu t'es joué de moi.

MÉNÉLAS. — Proclame-le devant tous, car je ne le nie pas.

ANDROMAQUE. — Est-ce là ce que vous appelez sagesse sur les bords de l'Eurotas?

MÉNÉLAS. — A Troie aussi, l'on rend le mal pour le mal.

ANDROMAQUE. — Crois-tu donc que les dieux ne sont pas les dieux, et n'ont aucun souci de la justice?

MÉNÉLAS. — Quand ils parleront, je me soumettrai; mais toi, je te tuerai.

ANDROMAQUE. — Et avec moi ce pauvre petit arraché de dessous l'aile de sa mère?

MÉNÉLAS. — Non pas; mais je le livrerai à ma fille qui le tuera, si tel est son plaisir.

ANDROMAQUE. — Hélas ! cher enfant, comment ne pas déplorer ton sort?

MÉNÉLAS. — Il ne lui reste pas, en effet, de chance assurée de salut.

Voilà qui est carré, au moins. Parlez-moi de ces gens-là pour aller vite en besogne et pour dire ce qu'ils pensent ! Ce père complaisant, servant les passions de sa fille, est superbe. Il se glorifie d'avoir trompé Andromaque et il lui déclare sans périphrase qu'il va la tuer. Puis, comme la mère pleure sur son fils, il ajoute que le petit, en effet, sera sans doute de son côté tué par Hermione.

Racine a supprimé la scène, qui était impossible sur le théâtre pompeux du dix-septième siècle. Mais supposons qu'un écrivain, aujourd'hui, veuille remettre le sujet d'*Andromaque* au théâtre et le place dans le monde moderne. Eh bien ! s'il veut garder la scène, il ne pourra pas la mettre dans les classes supérieures, où les passions n'ont plus cette franchise; tandis que, s'il la met dans le peuple, il lui sera permis de tout conserver. Dans le peuple seulement, l'homme passe brusquement de la conception à l'action. Tu me gênes, ôte-toi de là ! Ma fille t'en veut, je vais te casser la tête ! Aucun raisonnement intermédiaire n'a lieu, c'est le coup de poing suivant la menace. Et je pourrais multiplier les exemples, les tragiques grecs sont pleins de ces violences, auxquelles nous assistons chaque jour dans nos rues.

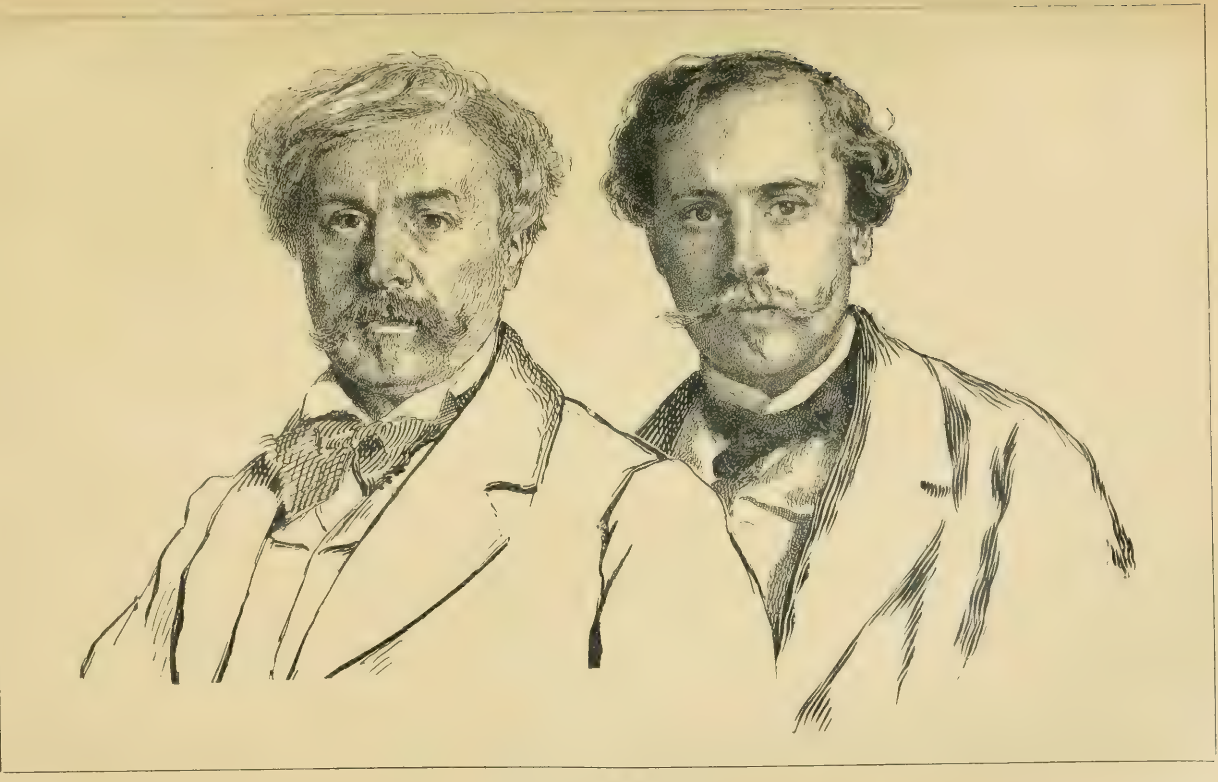
Oui, l'ouvrier qui serre les poings et qui provoque un camarade, sur nos boulevards extérieurs, est un véritable héros d'Homère, Achille injuriant Hector. J'oserai dire que le langage a dû être le même. On ne sait point encore quel cadre vaste et puissant peuvent être les mœurs de nos faubourgs; les drames y ont une force et une largeur incomparables; toutes les émotions humaines y sont, les douces et les violentes, mais prises à leurs sources, toutes neuves. Il y a là des éléments qu'on ne soupçonne pas et qui réunissent ces deux qualités demandées pour les chefs-d'œuvre, la puissance et la simplicité. C'est une mine dans laquelle les romanciers de demain puiseront à coup sûr. Si l'on veut s'inspirer de l'antiquité, si l'on veut retrouver la largeur des temps héroïques, il faut étudier et peindre le peuple.

Ce n'est point l'antiquité qui se trouve dans *Deïdamia*, c'est le rêve de l'antiquité, et j'ai dit combien ce rêve était exquis.

II

En ouvrant la nouvelle édition des *Odes funambulesques*, de M. Théodore de Banville, je suis tombé sur la préface, datée de 1857, que je n'avais pas relue depuis longtemps, et qui m'a vivement intéressé. Elle contient une profession de foi très curieuse sur le théâtre.

M. de Banville, après avoir parlé d'une comédie moderne, jouée dans un vrai salon, meublé de vrais meubles, par des acteurs qui ont de vrais pantalons et de vrais gants, ajoute : « Les gens qui se promènent sur ce tréteau encombré de poufs, de fauteuils capitonnés et de chaises en laque semblent, en effet, s'occuper de leurs affaires; mais est-ce que je les connais, moi spectateur? Est-ce que leurs affaires m'intéressent? Je connais Hamlet, je connais Roméo, je connais Ruy-Blas, parce qu'ils sont exaltés par l'amour, mordus par la jalousie, transfigurés par la passion, poursuivis par la fatalité, broyés par



Edmond et Jules de Goncourt.

le destin. Ils sont des hommes, comme je suis un homme .. Comment connaîtrai-je ces bourgeois, nés dans une boîte ? Ils ont, me direz-vous, les mêmes tracas que moi, de l'argent à gagner et à placer, des termes à payer, des remèdes à acheter chez le pharmacien. Mais justement, c'est pour oublier tous ces ennuis que je suis venu dans un théâtre. »

Je cite ces lignes, non pour discuter, mais pour constater nettement les opinions de M. de Banville. Et, cependant, quelle démangeaison j'aurais de répondre à cette singulière affirmation que les héros des drames de Shakspeare et d'Hugo sont des hommes. Pour moi, s'ils me gênent tant parfois, c'est que justement je me retrouve en eux si étrangement déformé, que je refuse de me reconnaître. Je les perds, dans leurs sauts désordonnés, et ils m'ennuient. Ils appartiennent à une humanité secouée d'une continuelle fièvre chaude, une humanité monstrueuse, exaspérée, dans laquelle le plus souvent l'art étrangle la vie. C'est une erreur de croire qu'ils sont plus grands parce qu'ils ne touchent pas la terre. César Biroteau, ce gigantesque lutteur que Balzac a mis aux prises avec la faillite, est plus colossal que tous les matamores d'Hugo, parce qu'il est plus vrai.

Quant à cet argument, que les spectateurs viennent au théâtre pour oublier les ennuis quotidiens de la vie, il a vieilli, et l'on ne saurait l'employer désormais sans faire sourire. Le spectateur est d'autant plus ému que la pièce à laquelle il assiste le touche plus directement. Et c'est bien d'ailleurs l'opinion de M. de Banville, qui ajoute, en parlant des personnages d'une comédie moderne : « Que ces gens-là me soient étrangers, cela ne serait encore rien ; ce qu'il y a de pis, c'est que je leur suis, moi, profondément étranger. Ils ne savent rien de moi ; ils ne m'aiment pas ; ils ne me plaignent pas quand je suis désolé ; ils ne me consolent pas quand je pleure ; ils ne souriraient guère de ce qui me fait rire aux éclats. » Et il regrette le chœur antique qui, à chaque instant, intervenait dans la tragédie pour dire au public : « Nous avons, toi et moi, la même patrie, les mêmes dieux, la même destinée ; c'est ta pensée qui acère ma raillerie, c'est ton ironie qui fait éclater mon rire en notes d'or. »

M. de Banville demande donc le lien le plus étroit entre les personnages et les spectateurs. Quel lien pourrait être plus étroit que la vie commune, les mêmes pensées et les mêmes occupations? Si nous n'avons plus besoin du chœur antique, c'est que justement tous nos personnages aujourd'hui jouent sur la scène le rôle qu'il était chargé de remplir. Lorsque la tragédie se passait dans la légende, entre les dieux, au-dessus des hommes, il fallait un intermédiaire entre le poème et les spectateurs : de là l'introduction des chœurs. A notre époque le chœur doublerait les personnages. On peut dire que les dieux s'en sont allés et que nous n'avons gardé que le chœur dans nos œuvres dramatiques. Ces bourgeois que M. de Banville abomine sur les planches, ce sont justement les chœurs chargés de dire au public de nos jours : « Nous avons, toi et moi, la même patrie, les mêmes dieux, la même destinée ; c'est ta pensée qui acère ma raillerie, c'est ton ironie qui fait éclater mon rire en notes d'or. »

Mais voilà que je discute avec M. de Banville, et, je le répète, je ne veux saluer en lui que la fantaisie au théâtre. Souvent, mes amis m'ont reproché de n'être pas logique, lorsque j'ai loué sans réserve les œuvres dramatiques de ce poète exquis. L'occasion se présente, et je m'expliquerai franchement, d'autant plus que la question est assez grosse.

M. de Banville nie absolument toute réalité. Il est encore plus intolérant que moi, dans le sens opposé. Moi, j'admets quelques échappées en dehors du réel. Lui, exige une envolée continue au-dessus des choses et des êtres de ce bas monde. La nature n'existe pas : voilà son axiome ; le rêve de la nature seul existe. Et, depuis plus de trente ans qu'il écrit, il n'a pas varié ; chacune de ses œuvres a été conçue et réalisée dans le sens de ses théories, ou plutôt de son tempérament. Il est un romantique impénitent. Il est la fantaisie.

Avec un écrivain de cette nature, l'entente est facile. Je l'admets et je l'aime. Il ne me dérange pas plus que les étoiles ne me gênent. Nous sommes trop loin l'un de l'autre. Il n'y a pas de rencontre possible, lorsqu'on est à des points si opposés. Quand nous sommes intolérants tous les deux, nous pouvons nous tendre la main et nous comprendre.

Ce qui m'exaspère, ce sont les combinaisons du vrai et du faux. Par exemple, un auteur écrit, sur notre monde contemporain, une comédie où il a la prétention de peindre les mœurs ; et le voilà qui, pour flatter le public ou simplement parce qu'il ne voit pas juste, entasse les erreurs, les niaiseries, les lieux communs. Il est pendable, tel est mon sentiment. On devrait faire tout de suite justice des poisons qu'il débite. Quand on annonce une peinture exacte, il faut la donner entière au public, et si on y introduit des mensonges, on est un gredin. Il y a tromperie manifeste sur les produits livrés. Avec un homme comme M. de Banville, au contraire, le marché conclu est de la plus stricte honnêteté. Son œuvre est intacte de tout mélange. C'est de la fantaisie pure, de l'épopée garantie sans un grain de prose. Venez ou ne venez pas, le poète porte haut son enseigne, un étendard de pourpre où il écrirait volontiers en lettres flamboyantes : « Mort à la vie réelle ! »

Cette attitude me plaît. J'aime les belles passions intenses. On sait qu'on a un adversaire devant soi, et même, je l'ai dit, ce n'est pas un adversaire, c'est un homme d'une autre planète, autrement conformé que nous, avec lequel on s'entend dans l'absolu. Quelqu'un a donné ce conseil : « Ne discutez jamais qu'avec les gens qui pensent comme vous. » Le mot est profond.

Certes, j'accepte la fantaisie au théâtre ; je l'accepte, quand elle est représentée par M. de Banville. Je voudrais qu'il écrivît des féeries. Les pièces que je connais du poète : *Diane au bois*, *Gringoire*, *Deïdamia*, sont pour moi des rêves charmants que j'ai faits éveillé. Rien ne me rappelle la terre ; je puis m'oublier dans une stalle, croire qu'un doux mensonge m'enveloppe. Aucune fausse note, un bercement dans la nue, et si haut, que les hommes ont disparu. Je ne saurais dire que cela me passionne ; mais cela m'est agréable. Pourquoi condamnerais-je cet art si souple et si fin? Il ne me blesse pas, loin de

là. Il chatouille mon esprit. Ces épopées dramatiques sont d'un genre bien franc, bien défini, sans rien de bâtard. Elles s'agitent dans un monde superbe, elles évoquent les grands rêves. On doit admettre toutes les œuvres écrites dans [illegible] formule extrême.

Un dernier aveu. Je suis désarmé souvent par les qualités du style des artistes, lorsqu'ils ne pensent pas comme moi. Dans mon amour de la réalité, je ne suis pas encore allé jusqu'à tolérer le mauvais style; c'est peut-être une faiblesse que l'on me reprochera plus tard. En Russie, où le mouvement naturaliste est si violent, on en est à mépriser la phrase, à dire que soigner le style, c'est négliger la vérité. Eh bien! j'ai beau me fouetter, je n'en suis pas là. Ma génération a grandi en plein romantisme; nous sommes tous restés des entortilleurs de phrases, des chercheurs de jargon poétique. Sans aller jusqu'à l'incorrection, j'ai conscience d'un style plus sobre et plus solide, débarrassé de tous ces ragoûts de couleurs, de parfums et de rayons, que le dernier des parnassiens sait aujourd'hui cuisiner à point. Mais, malgré moi, j'ai conservé des tendresses pour les jolies épithètes, les fins de période sonores, les expressions trouvées, la musique des mots, lorsqu'on les orchestre avec art.

M. de Banville est un des ouvriers stylistes les plus extraordinaires que je connaisse. Il faut relire ses *Odes funambulesques*. Ce sont des merveilles de difficulté vaincue; il jongle avec les mots, il amène au bout de ses vers les rimes les plus imprévues, et d'une telle richesse, que les consonnances se prolongent comme des échos. Tout cela me touche beaucoup et m'emplit de douceur. Certes, nous ne pensons pas de même, mais nous avons des croyances communes sur la forme, et c'est là une fraternité. Il y a une franc-maçonnerie entre les artistes, qui échappe absolument aux profanes. On a beau être dans des idées diamétralement opposées, on s'entend sur les mots, et on se pardonne. Un adjectif bien placé a suffi pour se sentir et se reconnaître. On se salue en souriant, pendant que la galerie des gens à grosses plumes ne voient rien et ne comprennent rien.

Où M. de Banville est absolument aimable et touchant, c'est dans son feuilleton dramatique du *National*. Notez que les neuf dixièmes des pièces qu'il voit jouer lui semblent le comble de l'absurde et l'ennuient à périr. Il ne s'en montre pas moins d'une bienveillance universelle. Ce n'est pas faiblesse chez lui, car il a des ongles et même très pointus; c'est le plus magnifique dédain que jamais critique ait montré pour ses justiciables. Tranquillement bercé dans son nuage, en compagnie des déesses, il estime que nos vaudevilles et nos drames ne valent pas un coup de pied. Tous se valent; il n'y a point de différences appréciables entre le médiocre et le pire. Alors, il est plus commode de tout admirer. Puis, une question de bonté s'en mêle. Pourquoi faire du tort à de pauvres auteurs, qui ont le malheur de manquer de talent et qui se sont donné tant de peine pour arriver à un si fâcheux résultat? Qui sait si une critique un peu vive n'enlèvera pas un morceau de pain de la bouche d'un malheureux? Ce serait un remords, il vaut mieux être bon quand même.

Une seule chose passionne M. de Banville dans son feuilleton, c'est lorsqu'il a à défendre la pièce tombée d'un artiste. Il a senti un styliste, il est engagé d'honneur à le couronner, même vaincu, devant les gens qui ne savent pas écrire. Alors, il jette les fleurs à pleines mains, pour adoucir et masquer la chute; il appelle l'Olympe à son aide, les belles déesses, les dieux puissants. Il consent à être isolé dans la presse, avec cette conviction qu'un beau vers ou une phrase bien faite donne seul une gloire immortelle.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT

Le *Théâtre* complet de MM. Edmond et Jules de Goncourt ne contient que deux pièces : *Henriette Maréchal* et *la Patrie en danger*.

J'ai dit mon étonnement de ne pas voir reprendre *Henriette Maréchal* à la Comédie-Française. Cette pièce, qui n'a pas été écoutée et qui, par conséquent, n'est point connue, serait une haute curiosité littéraire. Songez que le vacarme, sous lequel une bande d'imbéciles l'a tuée, date déjà de quatorze ans. L'heure n'est-elle pas venue de juger l'œuvre sans passion, aujourd'hui que MM. de Goncourt sont sortis triomphants de leur longue lutte et que leur grand talent s'impose? Tôt ou tard, la pièce sera reprise, car il y a là une question de justice; alors, pourquoi attendre davantage? M. Perrin et les sociétaires de la Comédie-Française s'honoreraient, en aidant tout de suite à la revision d'un procès, qui est un peu leur cause personnelle. Et mon avis est qu'*Henriette Maréchal* ne doit pas être reprise ailleurs qu'à la Comédie-Française. C'est là qu'on l'a assassinée, c'est là qu'elle doit revivre, sur les mêmes planches, dans des conditions identiques d'existence.

Quant à *la Patrie en danger*, que la Comédie-Française a refusée jadis sous le titre de *Blanche de la Roche-Dragon*, elle n'a été jouée nulle part, et j'en ai dit également ma grande surprise. Lorsque tant de directeurs risquent de grosses sommes sur des drames ineptes, il est vraiment stupéfiant que la seule tentative un peu sérieuse de drame historique n'ait pas trouvé un homme convaincu pour la risquer dans un théâtre quelconque. Mettons que la pièce fasse des recettes médiocres; beaucoup de pièces en sont là, et celle-ci aurait tout au moins soulevé un vif intérêt littéraire. C'est déjà quelque chose pour un directeur que de s'honorer, en cherchant le

succès avec des œuvres originales. Certes, *la Patrie en danger* sera jouée un jour; cela ne fait pas un doute. Alors, je dirai comme pour *Henriette Maréchal :* pourquoi attendre?

Je ne reviendrai pas sur ces deux drames. M. Edmond de Goncourt a écrit pour son *Théâtre* une longue préface, qui est aujourd'hui, à mes yeux, le gros intérêt du volume. On me permettra donc de m'y arrêter spécialement.

D'abord, ce qui m'a frappé, c'est que MM. de Goncourt ont toujours été très préoccupés par le théâtre. On ne les connaît que comme historiens et romanciers; beaucoup de personnes s'imaginent qu'*Henriette Maréchal* a été une aventure dans leur vie, qu'ils ont fait un beau matin du théâtre par fantaisie et qu'ils n'y ont plus songé le soir. Eh bien ! pas du tout. La préface dont je m'occupe prouve au contraire que le théâtre a dû être un de leurs soucis constants, qu'ils s'y sont acharnés, qu'ils rêvaient tout un vaste ensemble de pièces.

Avant *Henriette* et *la Patrie en danger*, M. Edmond de Goncourt ne mentionne pas moins de sept tentatives. Voici la liste curieuse de ces œuvres inconnues. D'abord, ils débutent dans la littérature par un vaudeville : *Sans titre*, refusé au Palais-Royal, et d'où il semble qu'un auteur plus habile ait tiré plus tard *le Bourreau des crânes*. Ensuite, vient un autre vaudeville en trois actes : *Abou-Hassan*, également refusé au Palais-Royal. Puis, ce sont à la file : une revue de fin d'année en un acte, *la Nuit de la Saint-Sylvestre*, refusée à la Comédie-Française; un acte dont M. de Goncourt lui-même ne se rappelle que vaguement le sujet, refusé au Gymnase; une farce, *Mam'selle Zirzabelle;* un acte, *Incroyables et Merveilleuses*, refusé à la Comédie-Française; enfin *les Hommes de lettres*, quatre actes, refusés au Vaudeville.

On voit qu'il y avait là beaucoup de travail, et qu'*Henriette Maréchal* ne s'est pas produite brusquement, en un jour de caprice. Sans la mort de Jules de Goncourt, nul doute que les deux frères eussent continué à lutter sur la scène, comme ils ont lutté dans le roman. C'était là un point peu connu de leur campagne littéraire, et il serait intéressant d'étudier leurs efforts au théâtre, si l'on avait des documents suffisants sous les yeux.

Mais j'arrive aux idées que M. Edmond de Goncourt professe sur le théâtre. Il prétend qu'elles sont diamétralement opposées aux miennes. Cela n'est point exact. Elles sont identiques aux miennes; seulement, M. de Goncourt, après avoir raisonné comme moi, conclut à la mort prochaine du théâtre, lorsque je tâche de conclure à sa prochaine résurrection.

Pour me faire comprendre, il me faut citer des passages de la préface de M. de Goncourt. Voici une première déclaration : « Dans le roman, je le confesse, je suis un réaliste convaincu; mais, au théâtre, pas le moins du monde ». Et vient ensuite cette profession de foi formelle : « Nous entrevoyions si peu le théâtre de la réalité, que dans la série de pièces que nous voulions faire, nous cherchions notre théâtre à nous, exclusivement dans des bouffonneries satiriques et dans les féeries. Nous rêvions une suite de larges et violentes comédies, semblables à des fresques de maîtres, écrites sur le mode aristophanesque, et fouettant toute une société avec de l'esprit descendant de Beaumarchais... Parmi ces comédies, nous avions commencé à en chercher une dans la maladie endémique de la France de ce temps, une comédie-satire qui devait s'appeler *la Blague*, et dont nous avions déjà écrit quelques scènes. »

J'ai déjà dit ces choses moi-même. J'ai souvent répété que je ne voyais la fantaisie au théâtre que dans la féerie et la farce. Oui, certes, je prendrais un grand plaisir à une féerie écrite par un poète, à une bouffonnerie puissante due à la verve d'un satirique d'imagination et de style. C'est là que l'invention, que l'envolement d'un écrivain peuvent s'élargir à l'aise, parce que le cadre est indéfini, parce que l'œuvre s'agite en plein dans le merveilleux ou dans le symbole. Mais, borner le théâtre à la féerie et à la farce, c'est du coup tuer le drame et la comédie d'observation. M. de Goncourt rapetissait son horizon, voilà tout. Il consentait à être un des romanciers du siècle, tandis qu'il rêvait un retour en arrière, ou tout au moins un piétinement sur place, comme auteur dramatique.

D'ailleurs, continuons. M. de Goncourt reprend les arguments qu'on m'a opposés cent fois : l'impossibilité de porter au théâtre les personnages de nos romans, les nécessités de la convention, les difficultés d'observation et d'analyse exactes qu'on y rencontre. Pour lui, le théâtre demande des personnages faux. Le romantisme a pu avoir un théâtre, le naturalisme n'en aura jamais. Voici le passage : « Le romantisme doit son théâtre à son côté faible, à son humanité tant soit peu *sublunaire* fabriquée de faux et de sublime, à cette humanité de convention qui s'accorde merveilleusement avec la convention du théâtre. Mais les qualités d'une humanité véritablement vraie, le théâtre les repousse par sa nature, par son factice, par son mensonge. »

Voilà qui est clair : en dehors du mensonge et de la convention, pas de salut. Le théâtre classique, le théâtre romantique se sont produits parce qu'ils mentaient sur la nature et sur l'homme. Aujourd'hui, le théâtre naturaliste ne pourra se produire, parce qu'il dit la vérité. Donc, d'après M. de Goncourt, le théâtre est stationnaire, il ne peut marcher en avant avec l'évolution du siècle. Que lui reste-t-il donc à faire? Il lui reste à disparaître. M. de Goncourt, qui est un homme de logique, dit carrément qu'il disparaîtra.

Écoutez ceci : « Et voilà comme quoi je ne crois pas au rajeunissement, à la revivification du théâtre. » Puis il ajoute, après avoir énuméré toutes les raisons qui annoncent la disparition du théâtre : « L'art théâtral, le grand art français du passé, l'art de Corneille, de Racine, de Molière et de Beaumarchais, est destiné, dans une cinquantaine d'années tout au plus, à devenir une grossière distraction, n'ayant plus rien de commun avec l'écriture, le style, le bel esprit, quelque chose digne de prendre place entre des exercices de chiens savants et une exhibition de marionnettes à tirades. Dans cinquante ans, le livre aura tué le théâtre. »

C'est parfait. Je n'ai jamais dit autre chose. On s'est beaucoup moqué de ma phrase : « Le théâtre sera naturaliste ou il ne sera pas. »

M. [illegible] a son usage particulier [illegible] le théâtre, ne pouvant être natura- [illegible]. Ce n'est là qu'une conclusion [illegible] la compagnie de trois années que [illegible] au *[illegible]* et au *Voltaire*. Remar- quons que M. de Goncourt oublie même, en concluant, la féerie et la farce, pour lesquelles il s'est montré plus tendre ; il ne dit point que la farce et la féerie peuvent encore sauver notre théâtre ; non, le théâtre pour lui est irrémissiblement perdu. C'est fini, du moment où notre siècle [illegible] naturalisme ne peut avoir son expression sur les planches. Le théâtre est mort.

Je m'imagine l'effarement de certains critiques, à la lecture de la préface de M. de Goncourt. J'avoue même que j'en suis doucement réjoui. Il s'agit des critiques qui m'ont accusé de vilipender nos gloires et qui soutiennent que jamais le théâtre n'a jeté chez nous un éclat pareil à celui de l'heure présente. Les voyez-vous devant cette prédiction de M. de Goncourt, qui donne cinquante ans d'existence au théâtre, et qui [illegible] sous silence MM. Augier, Dumas et Sardou? C'est que M. de Goncourt est autrement radical que moi. Il est plein de mépris. Le théâtre, à ses yeux, devient un genre secondaire purement conventionnel, et comme la convention est morte, le théâtre se meurt. Je ne suis pas allé jusque-là, mais je suis bien aise qu'un de mes aînés, un écrivain que j'aime et que j'admire, ait donné à mes études sur la littérature dramatique cette conclusion formidable.

Ainsi donc, je suis d'accord avec M. de Goncourt sur la débâcle du théâtre classique et du théâtre romantique. Nous nous entendons pour déclarer que la convention est désormais impossible sur les planches. Seulement, tandis que M. de Goncourt conclut à la mort prochaine du malade, je prétends qu'il traverse simplement une crise, qu'il subit une évolution, d'où il sortira plus large et plus vrai, n'ayant gardé des conventions que les strictes conditions matérielles nécessaires à son existence. Voilà où nous nous séparons.

Je ne puis ici reprendre un à un les points en discussion et apporter des arguments que j'ai déjà donnés cent fois. Depuis trois ans que je traite la question, je n'ai pas craint de me répéter souvent. Mais il suffit aujourd'hui de faire remarquer que le théâtre a une trop grande puissance, dans notre société, pour disparaître aisément. D'ailleurs, l'évolution naturaliste y est très visible. Voici longtemps déjà que la réalité gagne et envahit notre scène française. Elle y fait des progrès merveilleux chaque jour, et j'ai cité MM. Augier, Dumas et Sardou comme des ouvriers, volontaires ou non, de l'évolution actuelle. Il est certain que leur tâche sera continuée. Le jour où un véritable maître se produira, on verra la formule s'imposer, et d'une façon si aisée, qu'on ne comprendra plus les efforts des générations pour mettre sur les planches les faits vrais et les personnages exacts.

Je considère la désespérance de M. de Goncourt devant l'avenir de notre théâtre, comme indigne de sa foi et de son courage littéraires. Il montre des craintes d'homme qui doute de son temps et de la force du vrai. Comment, lui, qui doit tout à la puissance de l'observation et de l'analyse, qui a grandi par la logique et par la vérité, peut-il se heurter à cette borne ridicule de la convention? Quelles sont donc les conventions qu'on n'a pas renversées? Il faut laisser cet épouvantail puéril aux critiques de profession qui pataugent là devant, avec des cris de volailles effarouchées. Mais quand on a l'honneur d'être un grand romancier et de s'appeler Edmond de Goncourt, on s'asseoit sur la convention et on la nie. Elle n'est pas, parce que nous ne voulons pas qu'elle soit. Voilà la déclaration que nous devons tous faire, au nom de notre amour pour notre siècle de science. C'est notre siècle qui par nous, ses ouvriers, accomplit l'évolution complète du naturalisme. Quiconque recule devant un seul des prétendus obstacles insurmontables, déserte sa propre besogne et en portera la peine, même dans sa victoire.

ALPHONSE DAUDET

Le *Théâtre* d'Alphonse Daudet se compose [illegible] : *la Dernière Idole*, *les Absents*, *[illegible]*, *le Frère aîné*, *le Sacrifice* et *l'Arlésienne*. Les quatre premières, faites en collaboration avec M. E. L'Epine, n'ont qu'un acte ; les deux dernières, de Daudet seul, ont chacune trois actes, et sont de beaucoup les plus per- [illegible] *la Dernière Idole*, qui est un chef-d'œuvre.

[illegible]

continue, dans une paix mélancolique. Le sujet est banal, et pourtant cet acte si court vous prend tout entier, ouvre une large trouée sur le néant de nos joies. Il est gonflé de larmes contenues, il vaut par la quantité d'humanité bonne et souffrante qu'il contient. Le dénouement surtout est superbe, dans sa vulgarité ; le facteur qui a apporté au vieil époux la terrible nouvelle, revient se faire payer, et les douze francs qu'on lui donne, le verre de rhum qu'il boit, sont comme la bêtise même de l'existence, le train courant qui reprend et qui noie les plus profondes douleurs. Un pareil chef-d'œuvre devrait être depuis longtemps au répertoire de la Comédie-Française.

J'aime moins *le Frère aîné*, dont le héros me paraît d'un [illegible] discutable. Ce garçon qui a fui son jeune frère, après l'avoir marié à une femme qu'il aimait lui-même, et qui se fâche en le retrouvant remarié à une autre femme, est d'une analyse de sentiments bien subtile. *Les Absents* sont également une fantaisie charmante, [illegible] d'esprit, un peu vide pourtant. Mais *l'Œillet blanc* a des qualités dramatiques [illegible]. Il y a là un [illegible] de passion qui émeut, une figure de jeune fille qui demeure dans la mémoire. Une bouffée de hardie jeunesse passe, avec ce marquis enfant, rentré en France et risquant sa vie pour cueillir la fleur qu'une coquette a désirée ; et, lorsque Virginie Vidal, la fille du conventionnel installé au château, lui a donné l'œillet souhaité, la minute d'amour qui les rapproche a un retentissement dans toutes les âmes. Ce n'est plus ici du théâtre au sens grossier du mot, c'est de l'humanité analysée avec une délicatesse de poète.

Je [illegible] au *Sacrifice*. Il y a pourtant de bien charmantes qualités dans cette dernière pièce. Les trois actes roulent sur le dévouement absolu d'un fils, qui se sacrifie pour son père et pour sa famille. Alphonse Daudet a choisi avec bonheur le milieu où il a placé l'action. Henri est un peintre d'avenir qui commence à percer, lorsque son père, le père Jourdeuil, comme on le nomme, un peintre également, compromet la situation de sa femme et de sa fille par le laisser-aller de son existence d'artiste. Et, dès lors, tout le drame va être dans l'opposition du père et du fils : le père croyant à une gloire qu'il n'a plus, professant le débraillé de 1830, insoucieux et superbe, rêvant tout éveillé, allant jusqu'à nier le talent d'Henri, qu'il traite de bourgeois ; le fils plein de respect et de raison, s'inclinant devant son père auquel il veut éviter la moindre blessure d'amour-propre, lui achetant lui-même, à l'aide d'un prête-nom, ses tableaux démodés, pour faire vivre la famille, donnant tout, son amour, ses amitiés, son talent. C'était là un sujet qui devait tenter un analyste délicat. Je n'en connais pas qui mette en action des sentiments plus tendres ni plus poignants, dans une gamme de tons simples. Toute cette lutte du fils s'immolant pour les siens, fournit des scènes d'une émotion pénétrante ; et le dénouement indiqué, le père apprenant brusquement que ce fils qu'il traite de renégat, parce qu'il est entré dans une fabrique de papiers peints, est un cœur sublime, un martyr de l'amour filial, produit un grand effet sans coup de théâtre, par la logique même de la situation.

J'ai fait une remarque curieuse. Le fameux Delobelle, de *Fromont jeune et Risler aîné*, se trouve déjà en germe dans le père Jourdeuil. C'est la même vanité sereine et inconsciente, la même tranquillité à se laisser nourrir par les siens, sans s'inquiéter d'où vient le pain, et avec une carrure de dieu domestique fait pour être adoré. Jourdeuil lui aussi, ce vieux peintre sans talent, plane sur les hauts sommets de l'art. Et il est tout aussi complet que Delobelle, plus complet même comme création dramatique. Alphonse Daudet possède merveilleusement ces existences déclassées, qu'il analyse avec son ironie fine, mouillée de larmes.

Maint[illegible] donné au *Sacrifice* si teinte grise, c'est que le drame ne se développe pas dans la passion. Il y a bien un amour au second plan, celui de la sœur d'Henri, avec un personnage épisodique ; mais le sujet principal reste l'amour filial, le dévouement du jeune peintre à sa famille ; et, il faut le confesser, cet amour filial nous laisse toujours un peu froid au théâtre, quel que soit le grand talent de l'auteur. Henri se sacrifierait à une femme, que cela nous remuerait bien autrement. Il n'y a que les grands coups de passion qui nous soulèvent. Je ne puis m'expliquer autrement l'insuccès relatif du *Sacrifice*, qui est une œuvre d'observateur et de poète tout à fait de premier ordre.

Mais, parmi les pièces d'Alphonse Daudet, il est un autre insuccès plus stupéfiant encore : je veux parler de *l'Arlésienne*. A plusieurs reprises déjà, j'ai dit de quelle sévère injustice la presse et le public avaient fait preuve pour ce poème d'amour si remarquable. Ici, cependant, ce n'est pas la passion qui manque. Le héros, Frédéric, se meurt d'amour pour une fille ; et, à côté de ce désir ardent, il y a, près de lui, une idylle adorable, la tendresse souriante et résignée de Vivette. Puis, c'est encore l'amour maternel de Rose Mamaï, ce cri de lionne qui voit mourir son petit. Et tout cela dans un cadre d'une originalité exquise, dans le soleil, dans des mœurs puissantes et douces. Jamais œuvre n'avait pu réunir plus de force à plus de grâce. Pourquoi donc alors la froideur du public? Il faut bien admettre que le public n'a pas compris.

L'Arlésienne sortait trop de la formule courante, au moment où elle a été jouée. Plus tard, nous avons vu réussir *l'Ami Fritz*, qui, comme coupe et comme milieu, a de grandes parentés avec l'œuvre de Daudet. C'est ce qui me fait croire qu'une reprise de *l'Arlésienne* aurait du succès. Il en est pour certaines pièces comme pour certains livres : quand elles marchent trop en avant, il leur faut laisser au public le temps de mûrir. L'heure vient aujourd'hui de ces analyses humaines mises au théâtre dans des cadres simples. *L'Arlésienne*, jusqu'à présent, reste le chef-d'œuvre de Daudet au théâtre, et sûrement *l'Arlésienne* aura son jour de triomphe.

Ainsi donc, voilà le *Théâtre* d'Alphonse Daudet. Maintenant que ces pièces sont réunies dans un volume, on les juge mieux et l'on voit leur ensemble. Ce qui s'en dégage, c'est avant tout une bonne odeur littéraire. Cela sent la belle langue. Ouvrez les recueils des auteurs dramatiques à succès, et vous serez empoisonnés par l'aigreur des phrases moisies. Chez Alphonse Daudet, il suffit de lire deux pages, au hasard, pour comprendre, qu'on est avec un convaincu, un poète sincère dont l'émotion est vraie. L'auteur n'est pas un fabricant de pantins à la grosse, enfoncé dans le seul mécanisme plus ou moins ingénieux de ses poupées. Il pleure et il rit avec les personnages, il leur donne de son souffle, il fait avec eux de l'humanité. C'est l'unique affaire : être humain, créer de la vie.

Aussi, peu importe que les pièces d'Alphonse Daudet aient eu, à leur apparition, un succès de public plus ou moins long et bruyant ; elles vivent quand même par le style et par l'analyse, elles seront jeunes dans cent ans, lorsque toutes

les machines acclamées aujourd'hui, les grands succès des faiseurs dormiront depuis longtemps sous la poussière, rongés de rouille. Les dramaturges habiles ont tort de sourire, lorsqu'ils parlent d'Alphonse Daudet auteur dramatique; et il les enterrera tous avec *l'Arlésienne*, même si *l'Arlésienne* n'a jamais le succès scénique qu'elle mérite.

Telle est la consolation des véritables écrivains. Ils ont les siècles à venir pour avoir raison. On a beau les dédaigner, ils restent debout et ils finissent par s'imposer. Ils vivent.

ERCKMANN-CHATRIAN

I

Voilà donc enfin un succès, un grand succès qui me donne raison ! Longtemps, j'ai dû me battre dans la théorie pure. Je citais bien Molière et Musset à l'occasion, mais ceux-là vivent dans la paix de leur immortalité, et l'on se contente de les saluer respectueusement. Il me fallait une œuvre contemporaine, écrite en dehors des immunités du génie. Or, cette œuvre est justement *l'Ami Fritz*, la pièce en trois actes de MM. Erckmann-Chatrian, que la Comédie-Française vient de jouer au milieu d'un si vif enthousiasme.

C'est l'histoire toute simple du mariage d'un digne et aimable garçon, Fritz Kobus. Ce gaillard, bien portant, riche, ayant la belle humeur et le bel appétit de notre regrettée Alsace, mène joyeusement l'existence, en compagnie de l'arpenteur-juré Frédéric, du percepteur Hanezo et du bohémien Joseph, tous célibataires endurcis, déblatérant contre le mariage, en fumant des pipes au dessert. Cependant, le vieux rabbin David Sichel, un entêté faiseur de mariages, s'est promis de marier Fritz. Et le piège qu'il lui tend est uniquement de l'envoyer pour trois semaines à la ferme des Mésanges, où Fritz se prend de tendresse pour la fille de son propre fermier, la petite Suzel, une ménagère accomplie qui a des bras blancs et des yeux bleus. Il a beau fuir, il épouse Suzel, et le vieux David triomphe, car le célibat des épicuriens égoïstes est vaincu une fois de plus.

Tout le sujet tient là. Mais quelle adorable idylle, non pas une idylle de poète mièvre, mais une idylle franche et saine, comme Rabelais aurait pu la rêver ! Le mérite immense de la pièce, à mes yeux, est dans la structure des scènes, dans les mobiles des personnages, dans la langue qu'ils parlent. Cette comédie, si tendre et si bonne enfant, apporte une évolution. On se trouve enfin devant un coin du monde réel, loin de ce monde conventionnel du théâtre, dont les pantins tombent en morceaux. Je vais tâcher d'indiquer rapidement les points originaux qui m'ont frappé.

Au premier acte, l'exposition est d'un naturel charmant. La servante, Catherine, et une voisine, Lisbeth, venue pour lui donner un coup de main, mettent la table en causant de M. Kobus et de ses idées sur le mariage. Fritz, dont la fête tombe ce jour-là, a invité ses amis. Lui-même remonte de la cave. Les amis arrivent, le repas commence, un de ces repas plantureux de la province. Et c'est alors que la petite Suzel fait son entrée, avec un gros bouquet de violettes qu'elle a cueilli dans les haies. Fritz l'invite et veut qu'elle mange; mais elle reste gênée, parmi tous ces garçons qui prennent du bon temps. Puis, quand elle est partie et que les pipes sont allumées, le vieux David prêche le mariage, au milieu de la débandade du dessert et des rires bruyants des convives. Fritz finit par parier une de ses vignes qu'il ne se mariera pas.

Rien de plus vivant ni de mieux encadré que ce premier acte. C'est un tableau de la vie réelle, depuis l'instant où la servante met la nappe, jusqu'au moment où les invités partent pour la brasserie. Le mot de Fritz, en sortant : « Catherine, tu peux desservir », montre que le dîner est comme le pivot autour duquel tourne l'acte entier. Et les scènes se déroulent d'une façon si aisée, elles sont si vécues, que les personnages ne viennent pas un instant les jouer devant le trou du souffleur; tout le dialogue se passe en action, les acteurs parlent et agissent en même temps. C'est là, pour moi, un fait caractéristique. Puis, quelle bonne gaieté, quelle ripaille de gens heureux, et comme, parmi ces plats qui fument si joyeusement, le bouquet de Suzel met un tendre parfum !

Le second acte est d'un cadre plus heureux encore. Fritz est à la ferme des Mésanges, dorloté par Suzel. Des faucheurs qui vont au travail l'éveillent en chantant. Ensuite, il règle le déjeuner avec Suzel : des œufs, des radis et du beurre frais. Comment, cet amoureux descend à ces détails vulgaires? Mon Dieu, oui, cet amoureux mange, et même Suzel fait sa conquête en lui apprêtant des petits plats. La jeune fille monte dans un cerisier et cueille le dessert, tandis que Fritz, dessous l'arbre, goûte les cerises. Puis, toute la bande des amis paraît. Le vieux David est enchanté, car il voit bien que Fritz est amoureux. Et, comme Suzel s'approche d'un puits pour emplir une cruche d'eau, il se fait donner à boire, il se sert de la légende biblique de Rébecca, de façon à questionner la jeune fille et à lui faire, de son côté, confesser son amour. Seulement, Fritz s'aperçoit qu'il aime Suzel, lorsque David annonce qu'il va les marier, et il se laisse lâchement enlever par ses amis.

Remarquez qu'ici encore l'acte est un tableau pris dans la vie réelle. C'est toute une matinée à la campagne, les préparatifs du déjeuner, l'amour tel qu'il se développe véritablement, au milieu des petits faits de l'existence. Fritz est gourmand, rien de plus naturel que Suzel le prenne

par la gourmandise. Et comme cela est frais, ces radis, ces œufs et ce beurre qui remplacent les déclarations accoutumées sur les fleurs et les étoiles ! Je défie qu'on assiste à cet acte sans se souvenir de matinées pareilles, des matinées où l'on s'est réveillé à la campagne, avec le souci d'aller dénicher les œufs soi-même et de cueillir son dessert aux arbres. Oui, cet amour sent bien la santé, et rien n'est plus joli ni plus hardi à la fois. Il faut aussi que je confesse une faiblesse : le cerisier vrai et l'eau vraie m'ont ravi. Voilà donc la Comédie-Française qui donne la première l'exemple du naturalisme dans les décors. Cet exemple, qui vient de haut, sera suivi, je l'espère.

Nous retrouvons la salle à manger de Fritz, au troisième acte, mais une salle à manger désolée, où l'on ne rit plus, où l'on ne godaille plus. Fritz est malade. Son amour, qu'il tâche d'étouffer, lui coupe l'appétit. Ses amis viennent inutilement le convier, il refuse de les suivre. Enfin, le vieux David l'oblige à prendre une résolution, en lui annonçant qu'il a trouvé un mari pour Suzel, et que son fermier Christel doit lui demander son consentement. Alors, Fritz, qui dans une charmante scène apprend de la jeune fille qu'elle n'aime point le garçon dont il est question, refuse son consentement et se propose lui-même. « M'aimes-tu, Suzel? » Et la petite répond, en se jetant dans ses bras : « Ah ! oui, monsieur Kobus ! » Cela est tout simplement exquis de franchise et de vérité.

Sans doute, cet acte est le plus pâle des trois. Mais comme le petit drame s'y dénoue d'une façon humaine ! Certaines gens ont trouvé Fritz bien grossier, de témoigner la souffrance de son amour par la perte de l'appétit. Voulait-on qu'il écrivit un sonnet? La donnée première est suivie jusqu'au bout, avec la plus heureuse logique. Voilà le premier amoureux au théâtre qui souffre de l'amour comme tout le monde en souffre. Il a mal à l'estomac, ce qui est strictement observé. Les amoureux de convention sont bêtes lorsqu'ils mettent la main à leur cœur, car leur cœur reste parfaitement tranquille, dans ces crises de la passion; tout le malaise se porte à l'estomac. Et remarquez que, d'après la donnée de MM. Erckmann-Chatrian, ce gourmand de Fritz est puni par où il pèche, ce qui est très moral. Le voilà marié et le voilà guéri. Je compte bien que les bons dîners vont recommencer, que Suzel entretiendra en joie la maison, car il faut avoir la poitrine large et la conscience nette pour bien rire et bien manger.

Telle est donc la pièce, toute la pièce. Eh bien, elle a égayé et elle a touché. J'ai entendu rire la salle et je l'ai vue pleurer. Ceux qui prétendraient le contraire seraient de mauvaise foi. Pourquoi nous dit-on, alors, qu'il faut absolument au théâtre des machines compliquées, bâties d'après certaines règles? Vous le voyez, un joyeux garçon, aimant le plaisir, et une bonne petite fille, adroite et tendre, remuent toute une salle. Il suffit de mettre à la scène une vérité humaine, vieille comme le monde, de l'y mettre dans des conditions de vérité et de nouveauté, pour aussitôt conquérir les spectateurs. Où était, dans *l'Ami Fritz*, la fameuse scène à faire, le plat dramatique dont l'absence consterne certains critiques? Elle n'était nulle part, il fallait faire toute l'œuvre, je veux dire qu'il fallait simplement la vivre, sans s'inquiéter de la charpente plus ou moins habile. Pas de pièce et un succès, voilà qui est triomphal.

D'ordinaire, je fais bon marché du succès. Mais, comme les gens qui sont hostiles à mes idées, m'accablent sous le succès des pièces que je trouve médiocres, je veux au moins pour une fois triompher à mon tour. *L'Ami Fritz* a réussi, cela est hors de doute, dans des conditions particulières où une œuvre moins heureusement conçue serait tombée. Je bats des mains de toutes mes forces. Les adorateurs du succès quand même auront beau démentir leur théorie et prouver au public qu'il a tort, la pièce n'en marchera pas moins bien, et il n'en sera pas moins démontré que l'on peut faire applaudir une œuvre en se moquant de la convention et des règles imposées, en se contentant de tailler dans la vie, et dans la vie la plus vulgaire, trois ou quatre tableaux mis à la scène avec un scrupuleux souci de la nature.

Je n'osais espérer un exemple aussi frappant, et certes je ne comptais guère que cet exemple partirait de la Comédie-Française. Sans doute, je n'exagère pas le triomphe de mes idées. Je sais parfaitement que *l'Ami Fritz* a réussi grâce au charme du sujet, au côté poétique de cette idylle. Mais il ne faut pas se montrer trop impatient, il me suffit que le naturalisme soit monté sur notre première scène et qu'il y ait planté victorieusement son drapeau.

Songez donc ! un véritable repas à la Comédie-Française, un vrai cerisier avec de vraies cerises, une vraie fontaine avec de la vraie eau ! Mais tous les bonshommes en carton doré de M. de Bornier ont dû en frémir ! Voilà une invasion formidable de la nature. Et ces détails de mise en scène ne sont rien encore. Il faut entendre la langue que parlent les personnages. Ils parlent tout uniment, comme vous et moi. L'amoureux dit qu'il a trop bu, les autres personnages se content leurs petites affaires sans phrases, ainsi que des passants qui se rencontreraient sur un trottoir. Est-ce assez complet? pouvais-je désirer une épreuve plus décisive?

Ce qui m'a beaucoup égayé, c'est l'indignation d'une certaine critique contre le style de MM. Erckmann-Chatrian. Le style ! oui, j'ai entendu des gens parler du style, comme si ces gens-là se doutaient du style le moins du monde! Ils pratiquent couramment l'incorrection, ils sont à genoux devant je ne sais quelle poésie bête et fausse, devant les mièvreries prétentieuses d'écrivains de troisième ordre. Le style, c'est la langue vécue, c'est la force et la grâce obtenues par l'expression juste. Il y a plus de style dans les familiarités de *l'Ami Fritz* que dans les tirades déclamatoires de toutes les pièces récentes.

Le grand reproche qu'on fait aussi à MM. Erckmann-Chatrian, c'est qu'on mange trop dans leur œuvre. Moi, je trouve qu'on n'y mange pas assez, j'aurais voulu que les trois actes fussent un repas continu. Est-ce que la table n'est pas littéraire, chez nous? Gargantua est dans le génie de notre nation. Plusieurs de nos provinces, la Touraine, l'Alsace, sont glorieuses par leurs beaux mangeurs. Les légendes nous montrent nos pères attablés, fêtant la vie. Et il

[illegible] d'étaler ce spectacle [illegible]. [illegible] prétexte de délicatesse de poitrinaire? Ah ! nous avons assez appauvri le sang des lettres, nous avons montré à la scène assez de personnages nourris de rosée et de confitures, pour réclamer enfin de solides garçons qui travaillent héroïquement des mâchoires !

C'est la revanche. Et voilà pourquoi on ne [illegible] pas encore assez dans *l'Ami Fritz*, [illegible] les personnages y mangent pour tous leurs devanciers, pour les grecs et les [illegible] de la tragédie, pour les chevaliers de tôle du drame romantique, pour les bourgeois chlorotiques des comédies distinguées, pour les milliers de marionnettes qui ont traversé la scène, la ventre plat et la peau vide de muscles. Je voudrais que Fritz se levât avec ses convives, et qu'il portât ce toast : « A la santé de la vie, à la santé des œuvres vivantes ! »

II

Ma grande surprise, après la représentation de *l'Ami Fritz*, a été que la Comédie-Française eût reçu une œuvre pareille. Maintenant que l'expérience est faite, on peut alléguer le flair de M. Perrin et du comité, en disant que ces messieurs ont prévu le succès. Mais ce qui m'étonne, c'est justement qu'ils aient prévu le succès ; non, certes, que je leur refuse une expérience très grande, car ils se trompent rarement sur la question du succès ; mais parce que *l'Ami Fritz* sortait des données ordinaires et offrait le danger de monotonie. J'imagine que la pièce n'ait pas été jouée et qu'on lise le manuscrit, on trouvera cela charmant, mais on dira : « C'est bien léger comme intrigue, il faudrait voir la chose à la scène. »

J'ai donc cherché les raisons qui ont pu faire recevoir la pièce, et j'ai trouvé celles-ci. D'abord, elle a l'heureuse chance de se passer en Alsace. M. Perrin et le comité ont dû compter certainement sur l'attendrissement de la salle, en face des costumes alsaciens, de cet intérieur qui devait nous rappeler de si chers et si douloureux souvenirs. La pièce se passerait en Provence ou en Bretagne, elle aurait, à coup sûr, paru plus inquiétante. Ensuite, elle est tendre, je veux dire qu'elle se développe dans un milieu de grande bonhomie, relevée d'une pointe de poésie champêtre. Le théâtre, dès lors, était à l'abri d'une chute brutale ; les bons sentiments font tout accepter. Enfin, l'œuvre présentait deux ou trois épisodes d'un effet certain, entre autres l'épisode du cerisier, l'épisode de la fontaine, et c'étaient là les clous les plus solides auxquels on pouvait à l'avance accrocher le succès.

Tout ceci est pour confesser que le côté naturaliste de *l'Ami Fritz* a été simplement toléré, et [illegible] pas au point de croire [illegible] la vérité dans l'art. D'ailleurs, les arguments ne sont bons que lorsqu'ils sont justes, et c'est pourquoi je [illegible] franchement ma pensée.

L'Ami Fritz est une idylle, pas autre chose. MM. Erckmann-Chatrian ont un sentiment très vif de la nature. Ils ont vécu une vie qu'ils peignent à merveille, en un style excellent de familiarité et de souplesse. Seulement, il ne faut pas leur demander des créations de caractères approfondis. Leurs personnages sont réels, en ce sens qu'ils ont le geste juste, l'intonation juste, l'habillement parfait d'exactitude. Mais ces personnages sont tous taillés sur un même patron d'âme, ils appartiennent à la même famille et ne nous apportent aucun document humain intéressant et nouveau. Imaginez des poupées bonnes filles, qui s'agiteraient dans un décor précis et peint supérieurement.

Eh bien, les personnages de *l'Ami Fritz* sont de cette famille. Il n'y a pas même une nuance entre eux. Regardez-les de près : ils sont tous bons, tous joyeux, tous honnêtes. Certes, je ne dis pas que le tableau soit faux, il existe sans doute des coins de pays où les habitants ont cette parité de tempérament. Même, si l'on veut, cette simplicité de ressorts est plus près de la vérité terre à terre que les cas particuliers, les êtres à part qui ont des excroissances dans le bien ou dans le mal. Seulement, à s'enfermer dans ce monde si monotone, on perd le bénéfice des études profondes, on ne va pas jusqu'au cœur de l'humanité, on en effleure à peine la peau. L'œuvre, quel que soit le talent avec lequel on la traite, reste moyenne et agréable.

Donc, je n'entends point voir, dans *l'Ami Fritz*, une œuvre de haute volée, car cela serait une prétention ridicule. En outre, j'ai confessé que les côtés tendres et poétiques, le cadre alsacien qui chatouille notre patriotisme, ont évidemment plus fait pour le succès que les tendances naturalistes de l'ensemble. Mais je vois, dans *l'Ami Fritz*, une pièce qui a fait accepter beaucoup de vérité, grâce à beaucoup de bonhomie et de poésie, une des tentatives les plus heureuses que le naturalisme pouvait souhaiter pour s'acclimater au théâtre et se faire accepter du peuple. Il était bon de commencer par une dose raisonnable, déguisée dans du sucre.

J'ignore quelles ont pu être les intentions de MM. Erckmann-Chatrian. Il est croyable qu'ils n'ont pas eu les idées révolutionnaires que je leur prête ; je dis révolutionnaires en littérature. Mais cela importe peu. *L'Ami Fritz* est une de ces œuvres bénies qui font époque, en dehors de la volonté des auteurs, des directeurs et des interprètes. Elles viennent au moment voulu, elles apportent une signification, un symptôme décisif, auquel pas un des collaborateurs n'avait songé. Ceux qui l'ont mûrie et préparée pour le public, ont vu sans doute une pièce patriotique, idyllique, poétique. Et voilà qu'elle éclate comme une pièce réaliste ; voilà qu'elle restera comme un des premiers essais sérieux du naturalisme au théâtre.

Je ne veux pas l'analyser de nouveau. Mais j'insisterai sur son caractère principal, qui est une simplicité absolue de moyens dramatiques. Je suis persuadé que la rénovation naturaliste sera caractérisée par cette simplicité. On comprendra un jour que les intrigues compliquées et forcément mensongères sont d'un effet bien moins puissant que les combinaisons si simples des passions humaines. Un homme qui aime, qui [illegible] violemment ou heureusement, sera toujours bien plus dramatique, qu'un personnage jeté dans des aventures inextricables, et dont il ne se tire que par des

sauts de paillasse. En outre, ce que noue la passion doit être dénoué par la passion. Les lettres apportées au dénouement, les papiers de famille retrouvés, toutes ces vieilles ficelles usées, sont des expédients honteux dont les écrivains qui se respectent, ne devraient plus jamais se servir.

Voyez le jet si naturel et si vrai de *l'Ami Fritz*. La pièce va d'un bout à l'autre, sans une secousse, avec le beau développement d'une histoire à laquelle on a assisté. Fritz ne veut pas se marier, puis il tombe amoureux, puis il lutte et se marie. Cela n'est rien et cela contient tout le drame d'une existence. Croit-on qu'on aurait rendu l'émotion plus profonde, en compliquant cette aventure, ce qui était très facile? Beaucoup de drames noirs sont partis de cette simple histoire; seulement, on les a chargés d'épisodes si extravagants, qu'ils nous font hausser les épaules. MM. Erckmann-Chatrian s'en sont tenus à la vérité toute nue, et ils n'ont point à s'en repentir. Pas le moindre incident étranger, pas un seul des ragoûts indiqués dans le manuel de la cuisine dramatique. Toute l'émotion, les rires et les larmes, vient des entrailles du sujet. Et c'est là surtout ce que j'applaudis dans *l'Ami Fritz*.

Ce que je loue également sans réserve, ce sont les façons dont naissent et se développent les sentiments des personnages. Une des choses qui me blessent le plus au théâtre est la convention des sentiments. Il y a des manières d'être gai, d'être triste, de tomber amoureux, de souffrir de son amour, qui sont dans la tradition des planches, et dont on ne sort pas, par crainte sans doute qu'on ne crie à l'invraisemblance. J'ai déjà cité, au troisième acte, les scènes où Fritz, luttant contre sa tendresse pour Suzel, pris de jalousie en apprenant le prochain mariage de la jeune fille, perd l'appétit et se plaint de douleurs à l'estomac. On a déclaré cet amoureux bien vulgaire. Il est strictement vrai, et je trouve que cet homme qui souffre réellement, est beaucoup plus touchant que les jeunes premiers roulant des yeux tendres et portant la main à leur cœur. En quoi le cœur est-il plus noble que l'estomac? Ils sont nécessaires à la vie autant l'un que l'autre. Tout cela repose sur un idéalisme nuageux et faux, d'un ridicule parfait.

Je suis certain que les auteurs dramatiques trouveraient des effets nouveaux d'une grande saveur, s'ils voulaient se donner le souci d'observer comment les choses se passent dans la réalité. Les faits les plus simples de l'existence ont été tellement dénaturés au théâtre, qu'on donnerait à ces faits un relief puissant, une nouveauté imprévue, si on les ramenait au vrai. C'est une grande erreur de répéter que le théâtre vit uniquement de convention. Les cris de vérité seuls soulèvent et emportent une salle. On a pu gâter le métier dramatique par des années de productions inférieures. Les belles œuvres, dans toutes les littératures et dans tous les genres, n'en restent pas moins les œuvres vraies et simples.

J'arrive à la conclusion que je veux tirer de tout ceci. Grâce à des côtés patriotiques et poétiques, *l'Ami Fritz* a fait monter le naturalisme sur les planches. Dès aujourd'hui, il est aisé de comprendre ce que peut être ce naturalisme, dégagé des fleurs dont MM. Erckmann-Chatrian l'ont si heureusement orné. Imaginez des personnages plus étudiés, de tempéraments différents, et dont les passions, en se heurtant, constitueront le drame. Rendez l'action plus virile, nouez-la et dénouez-la par le jeu seul des sentiments, au milieu d'une simple et forte histoire. Faites que les personnages et l'action vivent puissamment de la vie réelle. Gardez les décors exacts de *l'Ami Fritz*, et coupez chaque acte, comme ont fait MM. Erckmann-Chatrian, dans l'existence quotidienne, un déjeuner, une matinée à la campagne, un fait unique qui explique la coupure si arbitraire des actes. Et vous aurez ainsi la pièce que je voudrais voir sur nos théâtres, le cadre nouveau où l'on pourrait reprendre l'étude de toutes les passions. Un genre serait créé, le drame marcherait de pair avec le roman, on pourrait utiliser au théâtre les documents humains, l'enquête si prodigieusement commencée par notre grand Balzac.

Sans doute, il faudrait faire accepter toute cette vérité, et cela n'est point commode, car j'avoue volontiers que le théâtre a une optique particulière. MM. Erckmann-Chatrian ne s'en sont tirés que par des costumes alsaciens et des personnages en pâte tendre. Le problème deviendrait plus difficile encore, le jour où l'on se passerait des agréments de la poésie sentimentale, et où l'on voudrait mettre à la scène quelques gredins, pour ne pas s'ennuyer dans la compagnie de gens tous honnêtes. Ici, je dois m'arrêter, car je ne professe pas, Dieu m'en garde! Je dis seulement où le théâtre doit tendre, selon moi. L'habileté ne nuirait pas, mais il faudrait de la force avant tout. Un jour, une œuvre naturaliste, bien équilibrée, faite pour le succès, viendra me donner raison, j'en ai la certitude.

FIN DE NOS AUTEURS DRAMATIQUES

LE

NATURALISME AU THÉATRE

LE

NATURALISME AU THÉATRE

PRÉFACE

Durant quatre années, j'ai été chargé de la critique dramatique, d'abord au *Bien public*, ensuite au *Voltaire*. Sur ce nouveau terrain du théâtre, je ne pouvais que continuer ma campagne, commencée autrefois dans le domaine du livre et de l'œuvre d'art.

Cependant, mon attitude d'homme de méthode et d'analyse a surpris et scandalisé mes confrères. Ils ont prétendu que j'obéissais à de basses rancunes, que je salissais nos gloires pour me venger de mes chutes, parlant de tout, de mes œuvres particulièrement, à l'exception des pièces jouées.

Je n'ai qu'une façon de répondre : réunir mes articles et les publier. C'est ce que je fais. On verra, je l'espère, qu'ils se tiennent et qu'ils s'expliquent, qu'ils sont à la fois une logique et une doctrine. Avec ces fragments, bâclés à la hâte et sous le coup de l'actualité, mon ambition serait d'avoir écrit un livre. En tout cas, telles sont mes idées sur notre théâtre, j'en accepte hautement la responsabilité.

Comme mes articles étaient nombreux, j'ai dû les répartir en deux volumes. *Le Naturalisme au Théâtre* n'est donc qu'une première série. La seconde : *Nos Auteurs dramatiques*, paraîtra prochainement.

E. Z.

LES THÉORIES

LE NATURALISME

I

Chaque hiver, à l'ouverture de la saison théâtrale, je suis pris des mêmes idées. Un espoir pousse en moi, et je me dis que les premières chaleurs de l'été ne videront peut-être pas les salles, sans qu'un auteur dramatique de génie se soit révélé. Notre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau, qui balayât les planches encanaillées, et qui opérât une renaissance, dans un art que les faiseurs ont abaissé aux simples besoins de la foule! Oui, il faudrait un tempérament puissant [illegible] révolutionner les conventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étalent aujourd'hui. Je m'imagine ce créateur enjambant les ficelles des habiles, crevant les cadres imposés, élargissant la scène jusqu'à la mettre de plain-pied avec la salle, donnant un frisson de vie aux arbres peints des coulisses, amenant par la toile de fond le grand air libre de la vie réelle.

Malheureusement, ce rêve, que je fais chaque année au mois d'octobre, ne s'est pas encore réalisé et ne se réalisera peut-être pas de sitôt. J'ai beau attendre, je vais de chute en chute. Est-ce donc un simple souhait de poète? Nous a-t-on muré dans cet art dramatique actuel, si étroit,

pareil à un caveau où manquent l'air et la lumière? Certes, si la nature de l'art dramatique interdisait cet envolement dans des formules plus larges, il serait quand même beau de s'illusionner et de se promettre à toute heure une renaissance. Mais, malgré les affirmations entêtées de certains critiques qui n'aiment pas à être dérangés dans leur criterium, il est évident que l'art dramatique, comme tous les arts, a devant lui un domaine illimité, sans barrière d'aucune sorte, ni à gauche ni à droite. L'infirmité, l'impuissance humaine seule est la borne d'un art.

Pour bien comprendre la nécessité d'une révolution au théâtre, il faut établir nettement où nous en sommes aujourd'hui. Pendant toute notre période classique, la tragédie a régné en maîtresse absolue. Elle était rigide et intolérante, ne souffrant pas une velléité de liberté, pliant les esprits les plus grands à ses inexorables lois. Lorsqu'un auteur tentait de s'y soustraire, on le condamnait comme un esprit mal fait, incohérent et bizarre, on le regardait presque comme un homme dangereux. Pourtant, dans cette formule si étroite, le génie bâtissait quand même son monument de marbre et d'airain. La formule était née dans la renaissance grecque et latine, les créateurs qui se l'appropriaient y trouvaient le cadre suffisant à de grandes œuvres. Plus tard seulement, lorsqu'arrivèrent les imitateurs, la queue de plus en plus grêle et débile des disciples, les défauts de la formule apparurent, on en vit les ridicules et les invraisemblances, l'uniformité menteuse, la déclamation continuelle et insupportable. D'ailleurs, l'autorité de la tragédie était telle, qu'il fallut deux cents ans pour la démoder. Peu à peu, elle avait tâché de s'assouplir, sans y arriver, car les principes autoritaires dont elle découlait, lui interdisaient formellement, sous peine de mort, toute concession à l'esprit nouveau. Ce fut lorsqu'elle tenta de s'élargir qu'elle fut renversée, après un long règne de gloire.

Depuis le dix-huitième siècle, le drame romantique s'agitait donc dans la tragédie. Les trois unités étaient parfois violées, on donnait plus d'importance à la décoration et à la figuration, on mettait en scène les péripéties violentes que la tragédie reléguait dans des récits, comme pour ne pas troubler par l'action la tranquillité majestueuse de l'analyse psychologique. D'autre part, la passion de la grande époque était remplacée par de simples procédés, une pluie grise de médiocrité et d'ennui tombait sur les planches. On croit voir la tragédie, vers le commencement de ce siècle, pareille à une haute figure pâle et maigrie, n'ayant plus sous sa peau blanche une goutte de sang, traînant ses draperies en lambeaux dans les ténèbres d'une scène, dont la rampe s'est éteinte d'elle-même. Une renaissance de l'art dramatique sous une nouvelle formule était fatale, et c'est alors que le drame romantique planta bruyamment son étendard devant le trou du souffleur. L'heure se trouvait marquée, un lent travail avait eu lieu, l'insurrection s'avançait sur un terrain préparé pour la victoire. Et jamais le mot insurrection n'a été plus juste, car le drame saisit corps à corps la tragédie, et par haine de cette reine devenue impotente, il voulut briser tout ce qui rappelait son règne. Elle n'agissait pas, elle gardait une majesté froide sur son trône, procédant par des discours et des récits; lui, prit pour règle l'action, l'action outrée, sautant aux quatre coins de la scène, frappant à droite et à gauche, ne raisonnant et n'analysant plus, étalant sous les yeux du public l'horreur sanglante des dénouements. Elle avait choisi pour cadre l'antiquité, les éternels Grecs et les éternels Romains, immobilisant l'action dans une salle, dans un péristyle de temple; lui, choisit le moyen âge, fit défiler les preux et les châtelaines, multiplia les décors étranges, des châteaux plantés à pic sur des fleuves, des salles d'armes emplies d'armures, des cachots souterrains trempés d'humidité, des clairs de lune dans des forêts centenaires. Et l'antagonisme se retrouve ainsi partout; le drame romantique, brutalement, se fait l'adversaire armé de la tragédie et la combat par tout ce qu'il peut ramasser de contraire à sa formule.

Il faut insister sur cette rage d'hostilité, dans le beau temps du drame romantique, car il y a là une indication précieuse. Sans doute, les poètes qui ont dirigé le mouvement, parlaient de mettre à la scène la vérité des passions et réclamaient un cadre plus vaste pour y faire tenir la vie humaine tout entière, avec ses oppositions et ses inconséquences; ainsi, on se rappelle que le drame romantique a surtout bataillé pour mêler le rire aux larmes dans une même pièce, en s'appuyant sur cet argument que la gaieté et la douleur marchent côte à côte ici-bas. Mais, en somme, la vérité, la réalité importait peu, déplaisait même aux novateurs. Ils n'avaient qu'une passion, jeter par terre la formule tragique qui les gênait, la foudroyer à grand bruit, dans une débandade de toutes les audaces. Ils voulaient, non pas que leurs héros du moyen âge fussent plus réels que les héros antiques des tragédies, mais qu'ils se montrassent aussi passionnés et sublimes que ceux-ci se montraient froids et corrects. Une simple guerre de costumes et de rhétoriques, rien de plus. On se jetait ses pantins à la tête. Il s'agissait de déchirer les peplums en l'honneur des pourpoints et de faire que l'amante qui parlait à son amant, au lieu de l'appeler : Mon seigneur, l'appelât : Mon lion. D'un côté comme de l'autre, on restait dans la fiction, on décrochait les étoiles.

Certes, je ne suis pas injuste envers le mouvement romantique. Il a eu une importance capitale et définitive, il nous a faits ce que nous sommes, c'est-à-dire des artistes libres. Il était, je le répète, une révolution nécessaire, une violente émeute qui s'est produite à son heure pour balayer le règne de la tragédie tombée en enfance. Seulement, il serait ridicule de vouloir borner au drame romantique l'évolution de l'art dramatique. Aujourd'hui surtout, on reste stupéfait quand on lit certaines préfaces, où le mouvement de 1830 est donné comme une entrée triomphale dans la vérité humaine. Notre recul d'une quarantaine d'années suffit déjà pour nous faire clairement voir que la prétendue vérité des romantiques est une continuelle et monstrueuse exagération du réel, une fantaisie lâchée dans l'outrance. A coup sûr, si la tragédie est d'une autre fausseté, elle n'est pas plus fausse. Entre les personnages en peplum qui se promènent avec des confidents et discutent sans fin leurs passions,



Jamais ces gens-là n'ont existé.

et les personnages en pourpoint qui font les grands bras et qui s'agitent comme des hannetons [illegible] pas de choix à faire. les uns et les autres sont aussi parfaitement inacceptables. Jamais ces gens-là n'ont existé. Les héros romantiques ne sont que les héros tragiques, piqués un mardi gras par la tarentule du [illegible] [illegible]. A une rhétorique lymphatique, le mouvement de 1830 a substitué une rhétorique nerveuse et sanguine, voilà tout.

Sans croire au progrès dans l'art, on peut dire que l'art est continuellement en mouvement, au milieu des civilisations, et que les phases de l'esprit humain se reflètent en lui. Le génie se manifeste dans toutes les formules, même dans les plus primitives et les plus naïves; seulement, les formules se transforment et suivent l'élargissement des civilisations, cela est incontestable. Si Eschyle a été grand, Shakespeare et Molière se sont montrés également grands, tous les trois dans des civilisations et des formules différentes. Je veux déclarer par là que je mets à part le génie créateur qui sait toujours se contenter de la formule de son époque. Il n'y a pas progrès dans la création humaine, mais il y a une succession logique de formules, de façons de penser et d'exprimer. C'est ainsi que l'art marche avec l'humanité, en est le langage même, va où elle va, tend comme telle à la lumière et à la vérité, sans pour cela que l'effort du créateur puisse être jugé plus ou moins grand, soit qu'il se produise au début soit qu'il se produise à la fin d'une littérature.

D'après cette façon de voir, il est certain que, si l'on part de [illegible], le drame romantique est un premier pas vers le drame naturaliste auquel nous marchons. Le drame romantique a déblayé le terrain, proclamé la liberté de l'art. Son amour de l'action, son mélange du rire et des larmes, sa recherche du costume et du décor exacts, indiquent le mouvement en avant vers la vie réelle. Dans toute révolution contre un régime séculaire, n'est-ce pas ainsi que les choses se passent? On commence par casser les vitres, on chante et on crie, on démolit à coups de marteau les armoiries du dernier règne. Il y a une première exubérance, une griserie des horizons nouveaux vaguement entrevus, des excès de toutes sortes qui dépassent le but et qui tombent dans l'arbitraire du système abhorré dont on vient de combattre les abus. Au milieu de la bataille, les vérités du lendemain disparaissent. Et il faut que tout soit calmé, que la fièvre ait disparu, pour qu'on regrette les vitres cassées et pour qu'on s'aperçoive de la besogne mauvaise, des lois trop hâtivement bâclées, qui valent à peine les lois contre lesquelles on s'est révolté. Eh bien, toute l'histoire du drame romantique est là. Il a pu être la formule nécessaire d'un moment, il a pu avoir l'intuition de la vérité, il a pu être le cadre à jamais illustre dont un grand poète s'est servi pour réaliser des chefs-d'œuvre; à l'heure actuelle, il n'en est pas moins une formule ridicule et démodée, dont la rhétorique nous choque. Nous nous demandons pourquoi enfoncer ainsi les fenêtres, traîner des rapières, rugir continuellement, être d'une gamme trop haut dans les sentiments et les mots : et cela nous glace, cela nous ennuie et nous fâche. Notre condamnation de la formule romantique se résume dans cette parole sévère : pour détruire une rhétorique, il ne fallait pas en inventer une autre.

Aujourd'hui donc, tragédie et drame romantique sont également vieux et usés. Et cela n'est guère en l'honneur du drame, il faut le dire, car en moins d'un demi-siècle il est tombé dans le même état de vétusté que la tragédie, qui a mis deux siècles à vieillir. Le voilà par terre à son tour, culbuté par la passion même qu'il a montrée dans la lutte. Plus rien n'existe. Il est simplement permis de deviner ce qui va se produire. Logiquement, sur le terrain libre conquis en 1830, il ne peut pousser qu'une formule naturaliste.

II

Il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique. Les sciences naturelles datent de la fin du siècle dernier; la chimie, la physique n'ont pas cent ans; l'histoire et la critique ont été renouvelées, créées en quelque sorte après la Révolution; tout un monde est sorti de terre, on en est revenu à l'étude des documents, à l'expérience, comprenant que pour fonder à nouveau, il fallait reprendre les choses au commencement, connaître l'homme et la nature, constater ce qui est. De là, la grande école naturaliste, qui s'est propagée sourdement, fatalement, cheminant souvent dans l'ombre, mais avançant quand même, pour triompher enfin au grand jour. Faire l'histoire de ce mouvement, avec les malentendus qui ont pu paraître l'arrêter, les causes multiples qui l'ont précipité ou ralenti, ce serait faire l'histoire du siècle lui-même. Un courant irrésistible emporte notre société à l'étude du vrai. Dans le roman, Balzac a été le hardi et puissant novateur qui a mis l'observation du savant à la place de l'imagination du poète. Mais, au théâtre, l'évolution semble plus lente. Aucun écrivain illustre n'a encore formulé l'idée nouvelle avec netteté.

Certes, je ne dis point qu'il ne se soit pas produit des œuvres excellentes, où l'on trouve des caractères savamment étudiés, des vérités hardies portées à la scène. Par exemple, je citerai certaines pièces de M. Dumas fils, dont je n'aime guère le talent, et de M. Emile Augier, qui est plus humain et plus puissant. Seulement, ce sont là des nains à côté de Balzac; le génie leur a manqué pour fixer la formule. Ce qu'il faut dire, c'est qu'on ne sait jamais au juste où un mouvement commence, parce que ce mouvement vient d'ordinaire de fort loin, et qu'il se confond avec le mouvement précédent, dont il est sorti. Le courant naturaliste a existé de tout temps, si l'on veut. Il n'apporte rien d'absolument neuf. Mais il est enfin entré dans une époque qui lui est favorable, il triomphe et s'élargit, parce que l'esprit humain est arrivé au point de maturité nécessaire. Je ne nie donc pas le passé, je constate le présent. La force du

[illegible] et d'avoir des racines profondes dans notre littérature nationale, qui est faite de beaucoup de bon sens. Il vient des entrailles mêmes de l'humanité, il est d'autant plus fort qu'il a mis plus longtemps à grandir et qu'il se retrouve dans un plus grand nombre de nos chefs-d'œuvre.

Des faits se produisent, et je les signale. Croit-on qu'on aurait applaudi *l'Ami Fritz* à la Comédie-Française, il y a vingt ans? Non, certes! Cette pièce où l'on mange tout le temps, où l'amoureux parle un langage si familier, aurait révolté à la fois les classiques et les romantiques. Pour expliquer le succès, il faut convenir que les années ont marché, qu'un travail secret s'est fait dans le public. Les peintures exactes qui répugnaient, séduisent aujourd'hui. La foule est gagnée et la scène se trouve libre à toutes les tentatives. Telle est la seule conclusion à tirer.

Ainsi donc, voilà où nous en sommes. Pour mieux me faire entendre, j'insiste, je ne crains pas de me répéter, je résume ce que j'ai dit. Lorsqu'on examine de près l'histoire de notre littérature dramatique, on y distingue plusieurs époques nettement déterminées. D'abord, il y a l'enfance de l'art, les farces et les mystères du moyen âge, de simples récitatifs dialogués, qui se développaient au milieu d'une convention naïve, avec une mise en scène et des décors primitifs. Peu à peu, les pièces se compliquent, mais d'une façon barbare, et lorsque Corneille apparaît, il est surtout acclamé parce qu'il se présente en novateur, qu'il épure la formule dramatique du temps et qu'il la consacre par son génie. Il serait très intéressant d'étudier, sur des documents, comment la formule classique s'est créée chez nous. Elle répondait à l'esprit social de l'époque. Rien n'est solide en dehors de ce qui n'est pas bâti sur des nécessités. La tragédie a régné pendant deux siècles parce qu'elle satisfaisait exactement les besoins de ces siècles. Des génies de tempéraments différents l'avaient appuyée de leurs chefs-d'œuvre. Aussi la voyons-nous s'imposer longtemps encore, même lorsque des talents de second ordre ne produisent plus que des œuvres inférieures. Elle avait la force acquise, elle continuait d'ailleurs à être l'expression littéraire de la société du temps, et rien n'aurait pu la renverser, si la société elle-même n'avait pas disparu. Après la Révolution, après cette perturbation profonde qui allait tout transformer et accoucher d'un monde nouveau, la tragédie agonise pendant quelques années encore. Puis, la formule craque et le romantisme triomphe, une nouvelle formule s'affirme. Il faut se reporter à la première moitié du siècle, pour avoir le sens exact de ce cri de liberté. La jeune société était dans le frisson de son enfantement. Les esprits surexcités, dépaysés, élargis violemment, restaient secoués d'une fièvre dangereuse et le premier usage de la liberté conquise était de se lamenter, de rêver les aventures prodigieuses, les amours surhumains. On bâillait aux étoiles, l'on se suicidait, réaction très curieuse contre l'affranchissement social qui venait d'être proclamé au prix de tant de sang. Je m'en tiens à la littérature dramatique, je constate que le romantisme fut au théâtre une simple émeute, l'invasion d'une bande victorieuse, qui entrait violemment sur la scène, tambours battants et drapeau déployé. Dans cette première heure, les combattants songèrent surtout à frapper les esprits par une forme neuve; ils opposèrent une rhétorique à une rhétorique, le moyen âge à l'antiquité, l'exaltation de la passion à l'exaltation du devoir. Et ce fut tout, car les conventions scéniques ne firent que se déplacer, les personnages restèrent des marionnettes autrement habillées, rien ne fut modifié que l'aspect extérieur et le langage. D'ailleurs, cela suffisait pour l'époque. Il fallait prendre possession du théâtre au nom de la liberté littéraire, et le romantisme s'acquitta de ce rôle insurrectionnel avec un éclat incomparable. Mais qui ne comprend aujourd'hui que son rôle devait se borner à cela? Est-ce que le romantisme exprime notre société d'une façon quelconque, est-ce qu'il répond à un de nos besoins? Evidemment, non. Aussi est-il déjà démodé, comme un jargon que nous n'entendons plus. La littérature classique qu'il se flattait de remplacer, a vécu deux siècles, parce qu'elle était basée sur l'état social; mais lui, qui ne se basait sur rien, sinon sur la fantaisie de quelques poètes, ou si l'on veut sur une maladie passagère des esprits surmenés par les événements historiques, devait fatalement disparaître avec cette maladie. Il a été l'occasion d'un magnifique épanouissement lyrique; ce sera son éternelle gloire. Seulement, aujourd'hui que l'évolution s'accomplit tout entière, il est bien visible que le romantisme n'a été que le chaînon nécessaire qui devait attacher la littérature classique à la littérature naturaliste. L'émeute est terminée, il s'agit de fonder un Etat solide. Le naturalisme découle de l'art classique, comme la société actuelle est basée sur les débris de la société ancienne. Lui seul répond à notre état social, lui seul a des racines profondes dans l'esprit de l'époque; et il fournira la seule formule d'art durable et vivante, parce que cette formule exprimera la façon d'être de l'intelligence contemporaine. En dehors de lui, il ne saurait y avoir pour longtemps que modes et fantaisies passagères. Il est, je le dis encore, l'expression du siècle, et pour qu'il périsse, il faudrait qu'un nouveau bouleversement transformât notre monde démocratique.

Maintenant, il reste à souhaiter une chose: la venue d'hommes de génie qui consacrent la formule naturaliste. Balzac s'est produit dans le roman, et le roman est fondé. Quand viendront les Corneilles, les Molières, les Racines, pour fonder chez nous un nouveau théâtre? Il faut espérer et attendre.

III

Le temps semble déjà loin où le drame régnait en maître. Il comptait à Paris cinq ou six théâtres prospères. La démolition des anciennes salles du boulevard du Temple a été pour lui une première catastrophe. Les théâtres ont dû se disséminer, le public a changé, d'autres modes sont venues. Mais le discrédit où le drame est tombé provient surtout de l'épuisement du genre, des pièces ridicules et ennuyeuses qui ont

peu à peu succédé aux œuvres puissantes de 1830.

Il faut ajouter le manque absolu d'acteurs nouveaux comprenant et interprétant ces sortes de pièces, car chaque formule dramatique qui disparaît emporte avec elle ses interprètes. Aujourd'hui, le drame, chassé de scène en scène, n'a plus réellement à lui que l'Ambigu et le Théâtre-Historique. A la Porte-Saint-Martin elle-même, c'est à peine si on lui fait une petite place, entre deux pièces à grand spectacle.

Certes, un succès de loin en loin ranime les courages. Mais la pente est fatale, le drame glisse à l'oubli; et, s'il paraît vouloir parfois s'arrêter dans sa chute, c'est pour rouler ensuite plus bas. Naturellement, les plaintes sont grandes. La queue romantique, surtout, est dans la désolation; elle jure bien haut qu'en dehors du drame, de son drame à elle, il n'y a pas de salut pour notre littérature dramatique. Je crois au contraire qu'il faut trouver une formule nouvelle, transformer le drame, comme les écrivains de la première moitié du siècle ont transformé la tragédie. Toute la question est là. La bataille doit être aujourd'hui entre le drame romantique et le drame naturaliste.

Je désigne par drame romantique toute pièce qui se moque de la vérité des faits et des personnages, qui promène sur les planches des pantins au ventre bourré de son, qui, sous le prétexte de je ne sais quel idéal, patauge dans le pastiche de Shakespeare et d'Hugo. Chaque époque a sa formule, et notre formule n'est certainement pas celle de 1830. Nous sommes à un âge de méthode, de science expérimentale, nous avons avant tout le besoin de l'analyse exacte. Ce serait bien peu comprendre la liberté conquise que de vouloir nous enfermer dans une nouvelle tradition. Le terrain est libre, nous pouvons revenir à l'homme et à la nature.

Dernièrement, on faisait de grands efforts pour ressusciter le drame historique. Rien de mieux. Un critique ne peut condamner d'un mot le choix des sujets historiques, malgré toutes ses préférences personnelles pour les sujets modernes. Je suis simplement plein de méfiance. Le patron sur lequel on taille chez nous ces sortes de pièces me fait peur à l'avance. Il faut voir comme y on traite l'histoire, quels singuliers personnages on y présente sous des noms de rois, de grands capitaines ou de grands artistes, enfin à quelle effroyable sauce on y accommode nos annales. Dès que les auteurs de ces machines-là sont dans le passé, ils se croient tout permis, les invraisemblances, les poupées de carton, les sottises énormes, les barbouillages criards d'une fausse couleur locale. Et quelle étrange langue, François Ier parlant comme un mercier de la rue Saint-Denis, Richelieu ayant des mots de traître du boulevard du Crime, Charlotte Corday pleurant avec des sentimentalités de petite ouvrière!

Ce qui me stupéfie, c'est que nos auteurs dramatiques ne paraissent pas se douter un instant que le genre historique est forcément le plus ingrat, celui où les recherches, la conscience, le talent profond d'intuition et de résurrection sont le plus nécessaires. Je comprends ce drame, lorsqu'il est traité par des poètes de génie ou par des hommes d'une science immense, capables de mettre devant les spectateurs toute une époque debout, avec son air particulier, ses mœurs, sa civilisation; c'est là alors une œuvre de divination ou de critique d'un intérêt profond.

Mais je sais malheureusement ce que les partisans du drame historique veulent ressusciter : c'est uniquement le drame à panaches et à ferraille, la pièce à grand spectacle et à grands mots, la pièce menteuse faisant la parade devant la foule, une parade grossière qui attriste les esprits justes. Et je me méfie. Je crois que toute cette antiquaille est bonne à laisser dans notre musée dramatique, sous une pieuse couche de poussière.

Sans doute, il y a de grands obstacles aux tentatives originales. On se heurte contre les hypocrisies de la critique et contre la longue éducation de sottise faite à la foule. Cette foule, qui commence à rire des enfantillages de certains mélodrames, se laisse toujours prendre aux tirades sur les beaux sentiments. Mais les publics changent; le public de Shakespeare, le public de Molière ne sont plus les nôtres. Il faut compter sur le mouvement des esprits, sur le besoin de réalité qui grandit partout. Les derniers romantiques ont beau répéter que le public veut ceci, que le public ne veut pas cela : il viendra un jour où le public voudra la vérité.

IV

Toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématiques du vrai. On a posé en principe que le vrai est indigne; et on essaye d'en tirer une essence, une poésie, sous le prétexte qu'il faut expurger et agrandir la nature. Jusqu'à présent, les différentes écoles littéraires ne se sont battues que sur la question de savoir de quel déguisement on devait habiller la vérité, pour qu'elle n'eût pas l'air d'une dévergondée en public. Les classiques avaient adopté le peplum, les romantiques ont fait une révolution pour imposer la cotte de maille et le pourpoint. Au fond, ce changement de toilette importe peu, le carnaval de la nature continue. Mais, aujourd'hui, les naturalistes arrivent et déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies; il doit marcher dans sa nudité. Là, je le répète, est la querelle.

Certes, les écrivains de quelque jugement comprennent parfaitement que la tragédie et le drame romantique sont morts. Seulement, le plus grand nombre sont très troublés en songeant à la formule encore vague de demain. Est-ce que sérieusement la vérité leur demande de faire le sacrifice de la grandeur, de la poésie, du souffle épique qu'ils ont l'ambition de mettre dans leurs pièces? Est-ce que le naturalisme exige d'eux qu'ils rapetissent de toutes parts leur horizon et qu'ils ne risquent plus un seul coup d'aile dans le ciel de la fantaisie?

Je vais tâcher de répondre. Mais, auparavant, il faut déterminer les procédés que les idéalistes emploient pour hausser leurs œuvres à la poésie. Ils commencent par reculer au fond des âges le sujet qu'ils ont choisi. Cela leur fournit des costumes et rend le cadre assez vague pour leur

[illegible] sentiments, des arguments, des passions déduites et raisonnées. Le cadre faux veut des héros de marbre ou de carton. Un homme en chair et en os, avec son originalité propre, détonnerait d'une façon criarde au milieu d'une époque légendaire. Aussi voit-on les personnages d'une tragédie ou d'un drame romantique se promener, raidis dans une attitude, l'un représentant le devoir, l'autre le patriotisme, un troisième la superstition, un quatrième l'amour maternel ; et ainsi de suite, toutes les idées abstraites y passent à la file. Jamais l'analyse complète d'un organisme, jamais un personnage dont les muscles et le cerveau travaillent comme dans la nature.

Ce sont donc là les procédés auxquels les écrivains tournés vers l'épopée ne veulent pas renoncer. Toute la poésie, pour eux, est dans le passé et dans l'abstraction, dans l'idéalisation des faits et des personnages. Dès qu'on les met en face de la vie quotidienne, dès qu'ils ont devant eux le peuple qui emplit nos rues, ils battent des paupières, ils balbutient, effarés, ne voyant plus clair, trouvant tout très laid et indigne de l'art. A les entendre, il faut que les sujets entrent dans les mensonges de la légende, il faut que les hommes se pétrifient et tournent à l'état de statue, pour que l'artiste puisse enfin les accepter et les accommoder à sa guise.

Or, c'est à ce moment que les naturalistes arrivent et disent très carrément que la poésie est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction. Chaque fait, à chaque heure, a son côté poétique et superbe. Nous coudoyons des héros autrement grands et puissants que les marionnettes des faiseurs d'épopée. Pas un dramaturge, dans ce siècle, n'a mis debout des figures aussi hautes que le baron Hulot, le vieux Grandet, César Birotteau, et tous les autres personnages de Balzac, si individuels et si vivants. Auprès de ces créations géantes et vraies, les héros grecs ou romains grelottent, les héros du moyen âge tombent sur le nez comme des soldats de plomb.

Certes, à cette heure, devant les œuvres supérieures produites par l'école naturaliste, des œuvres de haut vol, toutes vibrantes de vie, il est ridicule et faux de parquer la poésie dans je ne sais quel temple d'antiquailles, parmi les [illegible] dans tout ce qui existe, d'autant plus large qu'elle est plus vivante. Et j'entends donner à ce mot de poésie toute sa valeur, ne pas en enfermer le sens entre la cadence de deux rimes, ni au fond d'une chapelle étroite de rêveurs, lui restituer son vrai sens humain, qui est de signifier l'agrandissement et l'épanouissement de toutes les vérités.

Prenez donc le milieu contemporain, et tâchez d'y faire vivre des hommes : vous écrirez de belles œuvres. Sans doute, il faut un effort, il [illegible] ont fini par voir petits. Il est plus commode, je le sais, de présenter une marionnette au public, d'appeler la marionnette Charlemagne et de la gonfler à un tel point de tirades, que le public s'imagine avoir vu un colosse ; cela est plus com- [illegible] le père Goriot, le père qui donne ses entrailles à ses filles, une figure si énorme de vérité et d'amour, qu'aucune littérature ne peut en offrir une pareille.

Rien n'est aisé comme de travailler sur des patrons, avec des formules connues ; et les héros, dans le goût classique ou romantique, coûtent si peu de besogne, qu'on les fabrique à la douzaine. C'est un article courant dont notre littérature est encombrée. Au contraire, l'effort devient très dur, lorsqu'on veut un héros réel, savamment analysé, debout et agissant. Voilà sans doute pourquoi le naturalisme terrifie les auteurs habitués à pêcher des grands hommes dans l'eau trouble de l'histoire. Il leur faudrait fouiller l'humanité trop profondément, apprendre la vie, aller droit à la grandeur réelle et la mettre en œuvre d'une main puissante. Et qu'on ne nie pas cette poésie vraie de l'humanité ; elle a été dégagée dans le roman, elle peut l'être au [illegible]

Je suis tourmenté par une comparaison qui me poursuit et dont je me débarrasserai ici. On vient de jouer pendant de longs mois, à l'Odéon, *les Danicheff*, une pièce dont l'action se passe en Russie ; elle a eu chez nous un très vif succès, seulement elle est si mensongère, paraît-il, si pleine de grossières invraisemblances, que l'auteur, qui est Russe, n'a pas même osé la faire représenter dans son pays. Que pensez-vous de cette œuvre qu'on applaudit à Paris et qui serait sifflée à Saint-Pétersbourg? Eh bien ! imaginez un instant que les Romains puissent ressusciter et qu'on représente devant eux *Rome vaincue*. Entendez-vous leurs éclats de rire? croyez-vous que la pièce irait jusqu'au bout? Elle leur semblerait un véritable carnaval, elle sombrerait sous un immense ridicule. Et il en est ainsi de toutes les pièces historiques, aucune ne pourrait être jouée devant les sociétés qu'elles ont la prétention de peindre. Etrange théâtre, alors, qui n'est possible que chez des étrangers, qui est basé sur la disparition des générations dont il s'occupe, qui vit d'erreurs au point d'être seulement bon pour des ignorants !

[illegible] la formule, on arrivera à prouver qu'il y a plus de poésie dans le petit appartement d'un bourgeois que dans tous les palais vides et vermoulus de l'histoire ; on finira même par voir que tout se rencontre dans le réel, les fantaisies adorables, échappées du caprice et de l'imprévu, et les idylles, et les comédies, et les drames. [illegible] inquiétant et irréalisable aujourd'hui deviendra une besogne facile.

Certes, je ne puis me prononcer sur la forme que prendra le drame de demain ; c'est au génie qu'il faut laisser le soin de parler. Mais je me [illegible] tique. Il serait désastreux de lui prendre ses

procédés d'ouvrier, sa rhétorique, sa théorie de l'action quand même, aux dépens de l'analyse des caractères. Les plus beaux modèles du genre ne sont, comme on l'a dit, que des opéras à grand spectacle. Je crois donc qu'on doit remonter jusqu'à la tragédie, non pas, grand Dieu ! pour lui emprunter davantage sa rhétorique, son système de confidents, de déclamations, de récits interminables; mais pour revenir à la simplicité de l'action et à l'unique étude psychologique et physiologique des personnages. Le cadre tragique ainsi entendu est excellent : un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure.

Mon continuel souci, mon attente pleine d'angoisse est donc de m'interroger, de me demander lequel de nous va avoir la force de se lever tout debout et d'être un homme de génie. Si le drame naturaliste doit être, un homme de génie seul peut l'enfanter. Corneille et Racine ont fait la tragédie. Victor Hugo a fait le drame romantique. Où donc est l'auteur encore inconnu qui doit faire le drame naturaliste ! Depuis quelques années, les tentatives n'ont pas manqué. Mais, soit que le public ne fût pas mûr, soit plutôt qu'aucun des débutants n'eût le large souffle nécessaire, pas une de ces tentatives n'a eu encore de résultat décisif.

En ces sortes de combats, les petites victoires ne signifient rien; il faut des triomphes, accablant les adversaires, gagnant la foule à la cause. Devant un homme vraiment fort, les spectateurs plieraient les épaules. Puis, cet homme apporterait le mot attendu, la solution du problème, la formule de la vie réelle sur la scène, en la combinant avec la loi d'optique nécessaire au théâtre. Il réaliserait enfin ce que les nouveaux venus n'ont pu trouver encore : être assez habile ou assez puissant pour s'imposer, rester assez vrai pour que l'habileté ne le conduisît pas au mensonge.

Et quelle place immense ce novateur prendrait dans notre littérature dramatique ! Il serait au sommet. Il bâtirait son monument au milieu du désert de médiocrité que nous traversons, parmi les bicoques de boue et de crachat dont on sème au jour le jour nos scènes les plus illustres. Il devrait tout remettre en question et tout refaire, balayer les planches, créer un monde, dont il prendrait les éléments dans la vie, en dehors des traditions. Parmi les rêves d'ambition que peut faire un écrivain à notre époque, il n'en est certainement pas de plus vaste. Le domaine du roman est encombré; le domaine du théâtre est libre. A cette heure, en France, une gloire impérissable attend l'homme de génie qui, reprenant l'œuvre de Molière, trouvera en plein dans la réalité la comédie vivante, le drame vrai de la société moderne.

LE DON

Je parlerai de ce fameux don du théâtre, dont il est si souvent question.

On connaît la théorie. L'auteur dramatique est un homme prédestiné qui naît avec une étoile au front. Il parle, les foules le reconnaissent et s'inclinent. Dieu l'a pétri d'une manière rare et particulière. Son cerveau a des cases en plus. Il est le dompteur qui apporte une électricité dans le regard. Et ce don, cette flamme divine est d'une qualité si précieuse, qu'elle ne descend et ne brûle que sur quelques têtes choisies, une douzaine au plus par génération.

Cela fait sourire. Voyez-vous l'auteur dramatique, transformé en oint du Seigneur ! J'ignore pourquoi, par décret, on n'autoriserait pas nos vaudevillistes et nos dramaturges à porter un costume de pontifes pour les différencier de la foule. Comme ce monde du théâtre gratte et exaspère la vanité ! Il n'y a pas que les comédiens qui se haussent sur les planches et se drapent en costumes de spectacle. Voilà les auteurs dramatiques gagnés par cette fièvre. Ils veulent être exceptionnels, ils ont des secrets comme les francs-maçons, ils lèvent les épaules de pitié quand un profane touche à leur art, ils déclarent modestement qu'ils ont un génie particulier; mon Dieu ! oui, eux-mêmes ne sauraient dire pourquoi ils ont du talent, c'est comme cela, c'est le ciel qui l'a voulu. On peut chercher à leur dérober leur secret; peine inutile, le travail, qui mène à tout, ne mène pas à la science du théâtre. Et la critique moutonnière accrédite cette belle croyance-là, fait ce joli métier de décourager les travailleurs.

Voyons, il faudrait s'entendre. Dans tous les arts, le don est nécessaire. Le peintre qui n'est pas doué, ne fera jamais que des tableaux très médiocres; de même le sculpteur, de même le musicien. Parmi la grande famille des écrivains, il naît des philosophes, des historiens, des critiques, des poètes, des romanciers; je veux dire des hommes que leurs aptitudes personnelles poussent plutôt vers la philosophie, l'histoire, la critique, la poésie, le roman. Il y a là une vocation, comme dans les métiers manuels. Au théâtre aussi il faut le don, mais il ne le faut pas davantage que dans le roman, par exemple. Remarquez que la critique, toujours inconséquente, n'exige pas le don chez le romancier. Le commissionnaire du coin ferait un roman, que cela s'étonnerait personne; il serait dans son droit. Mais, lorsque Balzac se risquait à écrire une pièce, c'était un soulèvement général; il n'avait pas le droit de toucher au théâtre, et la critique le traitait en véritable malfaiteur.

Avant d'expliquer cette stupéfiante situation [illegible] je veux [illegible] la théorie du don

du théâtre entraînerait deux conséquences : [illegible] absolu dans l'art dramatique ; ensuite, quiconque serait doué deviendrait [illegible].

Le théâtre ! voilà l'argument de la critique. Le théâtre est ceci, le théâtre est cela. Eh ! bon Dieu ! je ne cesserai de le répéter, je vois bien des théâtres, je ne vois pas le théâtre. Il n'y a [illegible] dans aucun art ! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain. On met en avant la théorie que le théâtre est une synthèse, que le parfait auteur dramatique doit dire en un mot ce que le romancier dit en une page. Soit ! notre formule dramatique actuelle donne raison à cette théorie. Mais que fera-t-on alors de la formule dramatique du dix-septième siècle, de la tragédie, ce développement purement oratoire? Est-ce que les discours interminables que l'on trouve dans Racine et dans Corneille sont de la synthèse? Est-ce que surtout le fameux récit de Théramène est de la synthèse? On prétend qu'il ne faut pas de description au théâtre ; en voilà pourtant une, et d'une belle longueur, et dans un de nos chefs-d'œuvre.

Où est donc le théâtre? Je demande à le voir, à savoir comment il est fait et quelle figure il a. Vous imaginez-vous nos tragiques et nos comiques d'il y a deux siècles en face de nos drames et de nos comédies d'aujourd'hui? Ils n'y comprendraient absolument rien. Cette fièvre cabriolante, cette synthèse qui sautille en petites phrases nerveuses, tout cet art haché et poussif leur semblerait de la folie pure. De même que si un de nos auteurs s'avisait de reprendre l'ancienne formule, on le plaisanterait comme un homme qui monterait en coucou pour aller à Versailles. Chaque génération a son théâtre, voilà la vérité. J'aurais la partie trop belle, si je comparais maintenant les théâtres étrangers avec le nôtre. Admettez que Shakespeare donne aujourd'hui ses chefs-d'œuvre à la Comédie-Française ; il serait sifflé de la belle façon. Le théâtre russe est impossible chez nous, parce qu'il a trop de saveur originale. Jamais nous n'avons pu acclimater Schiller. Les Espagnols, les Italiens ont également leurs formules. Il n'y a que nous qui, depuis un demi-siècle, nous soyons mis à fabriquer des pièces d'exportation, qui peuvent être jouées partout, parce qu'elles n'ont justement pas d'accent et qu'elles ne sont que de jolies mécaniques bien construites.

Du moment où l'absolu n'existe pas dans un art, le don prend un caractère plus large et plus souple. Mais ce n'est pas tout : l'expérience de chaque jour nous prouve que les auteurs qui ont ce fameux don, n'en produisent pas moins, de temps à autre, des pièces très mal faites et qui tombent. Il paraît que le don sommeille par instants. Il est inutile de citer des exemples. Tout d'un coup, l'auteur le plus adroit, le plus vigoureux, le plus respecté du public, accouche d'une œuvre non seulement médiocre, mais qui ne se tient même pas debout. Voilà le dieu par terre. Et si l'on fréquente le monde des coulisses, c'est bien autre chose. Interrogez un directeur, un comédien, un auteur dramatique : ils vous répondront qu'ils n'entendent rien du tout au théâtre. On siffle les scènes sur lesquelles ils comptaient, on applaudit celles qu'ils voulaient couper la veille de la première représentation. Toujours, ils marchent dans l'inconnu, au petit bonheur. Leur vie est faite de hasards. Ce qui réussit là, échoue ailleurs ; un soir, un mot porte, le lendemain il ne fait aucun effet. Pas une règle, pas une certitude, la nuit complète.

Que vient-on alors nous parler de don, et donner au don une importance décisive, lorsqu'il n'y a pas une formule stable et lorsque les mieux doués ne sont encore que des écoliers, qui ont du bonheur un jour et qui n'en ont plus le lendemain ! Je sais bien qu'il y a un criterium commode pour la critique : une pièce réussit, l'auteur a le don ; elle tombe, l'auteur n'a pas le don. Vraiment c'est là une façon de s'en tirer à bon compte. Musset n'avait certainement pas le don au degré où le possède M. Sardou ; qui hésiterait pourtant entre les deux répertoires? Le don est une invention toute moderne. Il est né avec notre mécanique théâtrale. Quand on fait bon marché de la langue, de la vérité, des observations, de la création d'âmes originales, on en arrive fatalement à mettre au-dessus de tout l'art de l'arrangement, la pratique matérielle. Ce sont nos comédies d'intrigue, avec leurs complications scéniques, qui ont donné cette importance au métier. Mais, sans compter que la formule change selon les évolutions littéraires, est-ce que le génie de nos classiques, de Molière et de Corneille, est dans ce métier? Non, mille fois non ! Ce qu'il faut dire, c'est que le théâtre est ouvert à toutes les tentatives, à la vaste production humaine. Ayez le don, mais ayez surtout, du talent. *On ne badine pas avec l'amour* vivra, tandis que j'ai grand'peur pour *les Bourgeois de Pont-Arcy*.

Maintenant, voyons ce qui peut donner le change à la critique et la rendre si sévère pour les tentatives dramatiques qui échouent. Examinons d'abord ce qui se passe, lorsqu'un romancier publie un roman et lorsqu'un auteur dramatique fait jouer une pièce.

Voilà le volume en vente. J'admets que le romancier y ait fait une étude originale, dont l'âpreté doive blesser le public. Dans les premiers temps, le succès est médiocre. Chaque lecteur, chez lui, les pieds sur les chenets, se fâche plus ou moins. Mais s'il a le droit de brûler son exemplaire, il ne peut brûler l'édition. On ne tue pas un livre. Si le livre est fort, chaque jour il gagnera à l'auteur des sympathies. Ce sera un prosélytisme lent, mais invincible. Et, un beau matin, le roman dédaigné, le roman conspué, aura vaincu et prendra de lui-même la haute place à laquelle il a droit.

Au contraire, on joue la pièce. L'auteur dramatique y a risqué, comme le romancier, des nouveautés de forme et de fond. Les spectateurs se fâchent, parce que ces nouveautés les dérangent. Mais ils ne sont plus chez eux, isolés ; ils sont en masse, quinze cents à deux mille ; et du coup, sous les huées, sous les sifflets, ils tuent la pièce. Dès lors, il faudra des circonstances extraordinaires pour que cette pièce ressuscite et soit reprise devant un autre public, qui cassera le jugement du premier, s'il y a lieu. Au théâtre, il faut réussir sur-le-champ ; on n'a pas à compter sur l'éducation des esprits, sur la conquête lente des sympathies. Ce qui blesse, ce qui a une saveur inconnue, reste sur le car-

reau, et pour longtemps, si ce n'est pour toujours.

Ce sont ces conditions différentes qui, aux yeux de la critique, ont grandi si démesurément l'importance du don au théâtre. Mon Dieu ! dans le roman, soyez ou ne soyez pas doué, faites mauvais si cela vous amuse, puisque vous ne courez pas le risque d'être étranglé. Mais, au théâtre, méfiez-vous, ayez un talisman, soyez sûr de prendre le public par des moyens connus ; autrement, vous êtes un maladroit, et c'est bien fait si vous restez par terre. De là, la nécessité du succès immédiat, cette nécessité qui rabaisse le théâtre, qui tourne l'art dramatique au procédé, à la recette, à la mécanique. Nous autres romanciers, nous demeurons souriants au milieu des clameurs que nous soulevons. Qu'importe ! nous vivrons quand même, nous sommes supérieurs aux colères d'en bas. L'auteur dramatique frissonne ; il doit ménager chacun ; il coupe un mot, remplace une phrase ; il masque ses intentions, cherche des expédients pour duper son monde, en somme, il pratique un art de ficelles, auquel les plus grands ne peuvent se soustraire.

Et le don arrive. Seigneur ! avoir le don et ne pas être sifflé ! On devient superstitieux, on a son étoile. Puis, l'insuccès ou le succès brutal de la première représentation déforme tout. Les spectateurs réagissent les uns sur les autres. On porte aux nues des œuvres médiocres, on jette au ruisseau des œuvres estimables. Mille circonstances modifient le jugement. Plus tard, on s'étonne, on ne comprend plus. Il n'y a pas de verdict passionné où la justice soit plus rare.

C'est le théâtre. Et il paraît que, si défectueuse et si dangereuse que soit cette forme de l'art, elle a une puissance bien grande, puisqu'elle enrage tant d'écrivains. Ils y sont attirés par l'odeur de bataille, par le besoin de conquérir violemment le public. Le pis est que la critique se fâche. Vous n'avez pas le don, allez-vous-en. Et elle a dit certainement cela à Scribe, quand il a été sifflé, à ses débuts ; elle l'a répété à M. Sardou, à l'époque de *la Taverne des étudiants;* elle jette ce cri dans les jambes de tout nouveau venu qui arrive avec une personnalité. Ce fameux don est le passeport des auteurs dramatiques. Avez-vous le don? Non. Alors, passez au large, ou nous vous mettons une balle dans la tête.

J'avoue que je remplis d'une tout autre manière mon rôle de critique. Le don me laisse assez froid. Il faut qu'une figure ait un nez pour être une figure ; il faut qu'un auteur dramatique sache faire une pièce pour être un auteur dramatique, cela va de soi. Mais que de marge ensuite ! Puis, le succès ne signifie rien. *Phèdre* est tombée à la première représentation. Dès qu'un auteur apporte une nouvelle formule, il blesse le public, il y a bataille sur son œuvre. Dans dix ans, on l'applaudira.

Ah ! si je pouvais ouvrir toutes grandes les portes des théâtres à la jeunesse, à l'audace, à ceux qui ne paraissent pas avoir le don aujourd'hui et qui l'auront peut-être demain, je leur dirais d'oser tout, de nous donner de la vérité et de la vie, de ce sang nouveau dont notre littérature dramatique a tant besoin ! Cela vaudrait mieux que de se planter devant nos théâtres, une férule de magister à la main, et de crier : « Au large ! » aux jeunes braves qui ne procèdent ni de Scribe ni de M. Sardou. Fichu métier, comme disent les gendarmes, quand ils ont une corvée à faire.

LES JEUNES

J'ai entendu dire un jour à un faiseur, ouvrier très adroit en mécanique théâtrale : « On nous parle toujours de l'originalité des jeunes ; mais quand un jeune fait une pièce, il n'y a pas de ficelle usée qu'il n'emploie, il entasse toutes les combinaisons démodées dont nous ne voulons plus nous-mêmes. » Et, il faut bien le confesser, cela est vrai. J'ai remarqué moi-même, que les plus audacieux des débutants s'embourbaient profondément dans l'ornière commune.

D'où vient donc cet avortement à peu près général? On a vingt ans, on part pour la conquête des planches, on se croit très hardi et très neuf ; et pas du tout, lorsqu'on a accouché d'un drame ou d'une comédie, il arrive presque toujours qu'on a pillé le répertoire de Scribe ou de M. d'Ennery. C'est tout au plus si, par maladresse, on a réussi à défigurer les situations qu'on leur a prises. Et j'insiste sur l'innocence parfaite de ces plagiats, on s'imagine de très bonne foi avoir tenté un effort considérable d'originalité.

Les critiques qui font du théâtre une science et qui proclament la nécessité absolue de la mécanique théâtrale, expliqueront le fait en disant qu'il faut être écolier avant d'être maître. Pour eux, il est fatal qu'on passe par Scribe et M. d'Ennery, si l'on veut un jour connaître toutes les finesses du métier. On étudie naturellement dans leurs œuvres le code des traditions. Même les critiques dont je parle croiront tirer de cette imitation inconsciente un argument décisif en faveur de leurs théories : ils diront que le théâtre est à un tel point une pure affaire de charpente, que les débutants, malgré eux, commencent presque toujours par ramasser les vieilles poutres abandonnées pour en faire une carcasse à leurs œuvres.

Quant à moi, je tire de l'aventure des réflexions tout autres. Je demande pardon si je me mets en scène ; mais j'estime que les meilleures observations sont celles que l'on fait sur soi. Pourquoi, lorsqu'à vingt ans je rêvais des plans de drames et de comédies, ne trouvais-je jamais que des coups de théâtre las de traîner partout? Pourquoi une idée de pièce se présentait-elle

[illegible] les pièces que j'avais vu jouer, je [illegible] que le théâtre est un [illegible] où les actions et les paroles prennent [illegible] d'après une notation réglée d'avance.

Je me souviens de ma jeunesse passée dans une petite ville. Le théâtre jouait trois fois par semaine, et j'en avais la passion. Je ne dînais pas pour être le premier à la porte, avant l'ouverture des bureaux. C'est là, dans cette salle étroite, que pendant cinq ou six ans j'ai vu défiler tout le répertoire du Gymnase et de la Porte Saint-Martin. Éducation déplorable et dont je sens toujours en moi l'empreinte ineffaçable. Maudite petite salle ! j'y ai appris comment un personnage doit entrer et sortir ; j'y ai appris la symétrie des coups de scène, la [illegible] à une tirade ; j'y ai appris ce code compliqué de la convention, [illegible] défense alors, et j'emmagasinais vraiment de jolies choses dans ma cervelle.

On ne saurait croire l'impression énorme que [illegible] là comme une cire molle. Et le travail sourd qui se fait en vous, ne tarde pas [illegible] : la vie est une chose, le théâtre en est une autre. De là, cette conclusion : quand on veut faire du théâtre, il s'agit d'oublier la vie et de manœuvrer ses personnages d'après une tactique particulière, dont on apprend les règles.

Allez donc vous étonner ensuite si les débutants ne lancent pas des pièces originales ! Ils sont déflorés par dix ans de représentations subies. Quand ils évoquent l'idée de théâtre, toute une longue suite de vaudevilles et de mélodrames défilent et les écrasent. Ils ont dans le sang la tradition. Pour se dégager de cette éducation abominable, il leur faut de longs efforts. Certes, je crois qu'un garçon qui n'aurait jamais mis les pieds dans une salle de spectacle, serait beaucoup plus près d'un chef-d'œuvre qu'un garçon dont l'intelligence a reçu l'empreinte de cent représentations successives.

Et l'on surprend très bien là comment la convention théâtrale se forme. C'est une autre [illegible] milles riches, on a une gouvernante anglaise ou [illegible] une chose courante et naturelle. Elle nous [illegible]

nous avons rabaissé notre scène nationale. Est-ce que du temps de [illegible] aurait osé louer [illegible] en disant : « C'est du théâtre [illegible] » Quand on dit qu'une pièce est du théâtre, il n'y a plus qu'à tirer l'échelle. C'est, je le répète une fois encore, que l'intrigue et la charpente priment tout, dans notre littérature dramatique. Le code théâtral que le public impose n'a pas cent ans de date, et j'enrage lorsque j'entends qu'on le donne comme une loi révélée, à jamais immuable, qui a toujours été et qui sera toujours. Si l'on se contentait de voir dans ce prétendu code une formule passagère qu'une autre formule remplacera demain, rien ne serait plus juste, et il n'y aurait pas à se fâcher.

D'ailleurs, on peut bien accorder que la formule en question, celle qui agonise en ce moment, a été inventée par des hommes d'habileté et de goût. En voyant le [illegible] qu'elle a eu, ils ont pu croire un instant qu'ils avaient découvert le théâtre [illegible]. Toutes les nations voisines, depuis cinquante ans, ont pillé notre répertoire [illegible] vécu que de nos miettes dramatiques. Cela vient de ce que la formule de nos dramaturges et de nos vaudevillistes convient aux foules, qu'elle les prend par la curiosité [illegible] physique. En outre, c'est [illegible] littérature légère, d'une digestion facile, qui ne demande pas un grand effort pour être comprise. Le roman feuilleton a eu un pareil [illegible] en Europe.

Certes, il ne faut pas être [illegible] de l'engouement de la Russie et de l'Angleterre, par exemple, pour nos pièces [illegible] nous empruntent aussi les modes de nos femmes, et l'on sait que ce ne sont pas nos meilleurs écrivains qui y sont applaudis. Est-ce que jamais les Russes et les Anglais ont eu l'idée de traduire notre répertoire classique ? Non ; mais ils raffolent de nos opérettes. Je le dis encore, le succès en Europe de nos pièces modernes vient justement de leurs qualités moyennes : un jeu de bascule heureux, un rébus qu'on donne à déchiffrer, un joujou à la mode d'un maniement facile pour toutes les intelligences et toutes les nationalités.

D'ailleurs, c'est chez les étrangers eux-mêmes que j'irai choisir aujourd'hui mon dernier argument contre cette idée fausse d'une [illegible] quelconque dans l'art dramatique. Il faut connaître le théâtre russe et le théâtre anglais. Rien d'aussi différent, rien d'aussi contraire à l'idée balancée [illegible] originalité d'allures des plus caractéristiques, et [illegible] naux n'en sont pas moins là pour nous montrer [illegible] peut oser.

[illegible]

[illegible] réalité.

[illegible] pourtant [illegible] [illegible] connus, il entend les répliques d'usage, il a la cervelle tellement pleine de ce monde de carton, [illegible] être lui. Tout ce public qu'il évoque en imagi[illegible] l'on jouera son œuvre, l'effare au point qu'il devient imbécile et qu'il se sent glisser aux bana[illegible] Il lui faudrait tout oublier.

LES DEUX MORALES

La morale [illegible] deux pays où les lois, les mœurs, les sentiments, la langue elle-même, offrent de radicales différences. Et la tradition est telle que cela ne [illegible] philosophie sorte du mouvement social et du mouvement littéraire.

Je prendrai un exemple, pour établir nettement l'état des choses. Nous sommes au théâtre ou dans un roman. Un jeune homme pauvre a rencontré une jeune fille riche; tous les deux s'adorent et sont parfaitement honnêtes; le jeune homme refuse d'épouser la jeune fille par délicatesse; mais voilà qu'elle devient pauvre, et tout de suite il accepte sa main, au milieu de l'allégresse générale. Ou bien c'est la situation contraire : la jeune fille est pauvre, le jeune [illegible] un peu plus ridicule; seulement, on ajoute alors un raffinement final, un refus absolu du jeune homme d'épouser celle qu'il aime quand il est ruiné, parce qu'il ne peut plus la combler de bien-être.

Etudions la vie maintenant, la vie quotidienne, celle qui se passe couramment sous [illegible] les plus dignes, les plus loyaux, n'épousent pas des femmes plus riches qu'eux, sans perdre pour cela la moindre parcelle de leur honnêteté? Est-ce que, dans notre société, un pareil mariage entraîne, à moins de complications odieuses, une idée infamante, même un blâme quelconque? Mais il y a mieux, lorsque la fortune vient de l'homme, ne sommes-nous pas touchés de ce qu'on appelle un mariage d'amour, et la jeune fille qui ferait des mines dégoûtées pour se laisser enrichir par l'homme qu'elle adore, ne serait-elle pas regardée comme la plus désagréable des péronnelles? Ainsi donc, le mariage avec la disproportion des fortunes est parfaitement admis dans nos mœurs; il ne choque personne, il ne fait pas question; enfin il n'est immoral qu'au théâtre, où il reste à l'état d'instrument scénique.

[illegible] très noble, très grand, qui a le malheur d'avoir pour père un gredin. Au théâtre, ce fils sanglote; il se dit le rebut de la société, il parle de s'enterrer dans sa honte, et les spectateurs trouvent ça tout naturel. C'est ainsi qu'un père qui ne s'est pas bien conduit, devient immédiatement [illegible] de beaux sentiments, d'amertume et d'abnéga[illegible]

[illegible] que, chez nous, un galant homme est déshonoré [illegible] Regardez autour de vous, le cas est bien fréquent, personne ne refusera la main à un honnête garçon qui compte dans sa famille un brasseur [illegible] moralité douteuse. Le mot s'entend tous les jours : « Ah ! le père X..., quel gredin ! Mais le [illegible] des pères qui ont des démêlés avec la justice, [illegible] famille dont la fortune garde une étrange odeur de trafics inavouables. On hérite pourtant de ces pères-là sans se croire déshonoré et sans être [illegible] dis comment va la vie, j'expose notre société dans son travail, dans son fonctionnement réel.

[illegible] fabrication. Ce sont nos auteurs contemporains les plus applaudis et les plus dignes de l'être qui dissertent de la sorte à l'infini sur les [illegible] toutes les comédies de M. Augier, de M. Feuillet, de M. Sardou reposent sur une donnée semblable : [illegible] deux amoureux qui font leur malheur en se querellant à qui sera le plus pauvre. C'est un cliché [illegible] pièces très littéraires. J'en pourrais dire autant [illegible] dans ce poncif comme les derniers des feuilletonistes.

Il y a donc là, quand on étudie de près la mé[illegible] tous, dont l'emploi est fixé par des règles, et qui produit toujours le même effet sur le public. La formule veut que la question d'argent désespère les amoureux délicats; et dès que deux amoureux, dans les conditions requises, sont mis à la

scène, l'auteur dramatique emploie tout de son [illegible] comme il placerait une pièce découpée dans un jeu de patience Cela s'emboite, le public retrouve l'idée toute faite, on s'entend à demi-mots, rien de plus commode ; car on est dispensé d'une étude sérieuse des réalités, on échappe à toutes recherches et à toutes façons de voir originales. De même pour le fils qui meurt de la honte de son père ; il fait partie de la collection de pantins que les théâtres ont dans leurs magasins des accessoires. On le revoit toujours avec plaisir, ce type du fils vengeur, en bois ou en carton. La comédie italienne avait Arlequin, Pierrot, Polichinelle, Colombine, ces types de la grâce et de la coquinerie humaines, si observés et si vrais dans la fantaisie ; nous autres, nous avons la collection la plus triste, la plus laide, la plus faussement noble qu'on puisse voir, des bonshommes blêmes, l'amant qui crache sur l'argent, le fils qui porte le deuil des farces du père, et tant d'autres faiseurs de sermons, abstracteurs de quintessence morale, professeurs de beaux sentiments. Qui donc écrira *les Précieuses ridicules* de ce protestantisme qui nous noie ?

J'ai dit un jour que notre théâtre se mourait d'une indigestion de morale. Rien de plus juste. Nos pièces sont petites, parce qu'au lieu d'être humaines, elles ont la prétention d'être honnêtes. Mettez donc la largeur philosophique de Shakespeare à côté du catéchisme d'honnêteté que nos auteurs dramatiques les plus célèbres se piquent d'enseigner à la foule. Comme c'est étroit, ces luttes d'un honneur faux sur des points qui devraient disparaître dans le grand cri douloureux de l'humanité souffrante ! Ce n'est pas vrai et ce n'est pas grand. Est-ce que nos énergies sont là ? est-ce que le labeur de notre grand siècle se trouve dans ces puérilités du cœur ? On appelle cela la morale ; non, ce n'est pas la morale, c'est un affadissement de toutes nos virilités, c'est un temps précieux perdu à des jeux de marionnettes.

La morale, je vais vous la dire. Toi, tu aimes cette jeune fille, qui est riche ; épouse-là si elle t'aime, et tire quelque grande chose de cette fortune. Toi, tu aimes ce jeune homme, qui est riche ; laisse-toi épouser, fais du bonheur. Toi, tu as un père qui a volé ; apprends l'existence, impose-toi au respect. Et tous, jetez-vous dans l'action, acceptez et décuplez la vie. Vivre, la morale est là uniquement, dans sa nécessité, dans sa grandeur. En dehors de la vie, du labeur continu de l'humanité, il n'y a que folies métaphysiques, que duperies et que misères. Refuser ce qui est, sous le prétexte que les réalités ne sont pas assez nobles, c'est se jeter dans la monstruosité de parti pris. Tout notre théâtre est monstrueux, parce qu'il est bâti en l'air.

Dernièrement, un auteur dramatique mettait cinquante pages à me prouver triomphalement que le public entassé dans une salle de spectacle avait des idées particulières et arrêtées sur toutes choses. Hélas ! je le sais, puisque c'est contre cet étrange phénomène que je combats. Quelle intéressante étude on pourrait faire sur la transformation qui s'opère chez un homme, dès qu'il est entré dans une salle de spectacle ! Le voilà sur le trottoir : il traitera de sot tout ami qui viendra lui raconter la rupture de son mariage avec une demoiselle riche, en lui soumettant les scrupules de sa conscience ; il serrera avec affection la main d'un charmant garçon, dont le père s'est enrichi en nourrissant nos soldats de vivres avariés. Puis, il entre dans le théâtre, et il écoute pendant trois heures avec attendrissement le duo désolé de deux amants que la fortune sépare, ou il partage l'indignation et le désespoir d'un fils forcé d'hériter à la mort d'un père trop millionnaire. Que s'est-il donc passé ? Une chose bien simple : ce spectateur, sorti de la vie, est tombé dans la convention.

On dit que cela est bon et que d'ailleurs cela est fatal. Non cela ne saurait être bon, car tout mensonge, même noble, ne peut que pervertir. Il n'est pas bon de désespérer les cœurs par la peinture de sentiments trop raffinés, radicalement faux d'ailleurs dans leur exagération presque maladive. Cela devient une religion, avec ses détraquements, ses abus de ferveur dévote. Le mysticisme de l'honneur peut faire des victimes, comme toute crise purement cérébrale. Et il n'est pas vrai davantage que cela soit fatal. Je vois bien la convention exister, mais rien ne dit qu'elle est immuable, tout démontre au contraire qu'elle cède un peu chaque jour sous les coups de la vérité. Ce spectateur dont je parle plus haut, n'a pas inventé les idées auxquelles il obéit ; il les a au contraire reçues et il les transmettra plus ou moins changées, si on les transforme en lui. Je veux dire que la convention est faite par les auteurs et que dès lors les auteurs peuvent la défaire. Sans doute il ne s'agit pas de mettre brusquement toutes les vérités à la scène, car elles dérangeraient trop les habitudes séculaires du public ; mais, insensiblement, et par une force supérieure, les vérités s'imposeront. C'est un travail lent qui a lieu devant nous et dont les aveugles seuls peuvent nier les progrès quotidiens.

Je reviens aux deux morales, qui se résument en somme dans la question double de la vérité et de la convention. Quand nous écrivons un roman où nous tâchons d'être des analystes exacts, des protestations furieuses s'élèvent, on prétend que nous ramassons des monstres dans le ruisseau, que nous nous plaisons de parti pris dans le difforme et l'exceptionnel. Or, nos monstres sont tout simplement des hommes, et des hommes fort ordinaires, comme nous en coudoyons partout dans la vie, sans tant nous offenser. Voyez un salon, je parle du plus honnête : si vous écriviez les confessions sincères des invités, vous laisseriez un document qui scandaliserait les voleurs et les assassins. Dans nos livres, nous avons conscience souvent d'avoir pris la moyenne, de peindre des personnages que tout le monde reçoit, et nous restons un peu interloqués, lorsqu'on nous accuse de ne fréquenter que les bouges ; même, au fond de ces bouges, il y a une honnêteté relative que nous indiquons scrupuleusement, mais que personne ne paraît retrouver sous notre plume. Toujours les deux morales. Il est admis que la vie est une chose et que la littérature en est une autre. Ce qui est accepté couramment dans la rue et chez soi, devient une simple ordure dès qu'on l'imprime. Si nous décoiffons une femme, c'est une fille ; si nous nous permettons d'enlever la redingote d'un monsieur, c'est un gredin. La

bonhomie de l'existence, les promiscuités tolérées, les libertés permises de langage et de sentiments, tout ce train-train qui fait la vie, prend immédiatement dans nos œuvres écrites l'apparence d'une diffamation Les lecteurs ne sont pas accoutumés à se voir dans un miroir fidèle, et ils crient au mensonge et à la cruauté.

Les lecteurs et les spectateurs s'habitueront, voilà tout. Nous avons pour nous la force de l'éternelle moralité du vrai. La besogne du siècle est la nôtre. Peu à peu, le public sera avec nous, lorsqu'il sentira le vide de cette littérature alambiquée, qui vit de formules toutes faites. Il verra que la véritable grandeur n'est pas dans un étalage de dissertations morales, mais dans l'action même de la vie. Rêver ce qui pourrait être devient un jeu enfantin, quand on peut peindre ce qui est; et, je le dis encore, le réel ne saurait être ni vulgaire ni honteux, car c'est le réel qui a fait le monde. Derrière les rudesses de nos analyses, derrière nos peintures qui choquent et qui épouvantent aujourd'hui, on verra se lever la grande figure de l'Humanité, saignante et splendide, dans sa création incessante.

LA CRITIQUE ET LE PUBLIC

I

Il faut que je confesse un de mes gros étonnements. Quand j'assiste à une première représentation, j'entends souvent pendant les entr'actes des jugements sommaires, échappés à mes confrères les critiques. Il n'est pas besoin d'écouter, il suffit de passer dans un couloir; les voix se haussent, on attrape des mots, des phrases entières. Là, semble régner la sévérité la plus grande. En entend voler ces condamnations sans appel : « C'est infect ! c'est idiot ! ça ne fera pas le sou ! »

Et remarquez que les critiques ne sont que justes. La pièce est généralement grotesque. Pourtant, cette belle franchise me touche toujours beaucoup, parce que je sais combien il est courageux de dire ce qu'on pense. Mes confrères ont l'air si indigné, si exaspéré par le supplice inutile auquel on les condamne, que les jours suivants j'ai parfois la curiosité de lire leurs articles pour voir comment leur bile s'est épanchée. Ah ! le pauvre auteur, me dis-je en ouvrant les journaux, ils vont l'avoir joliment accommodé ! C'est à peine si les lecteurs pourront en retrouver les morceaux.

Je lis, et je reste stupéfait. Je relis pour bien me prouver que je ne me trompe pas. Ce n'est plus le franc parler des couloirs, la vérité toute crue, la sérérité légitime d'hommes qu'on vient d'ennuyer et qui se soulagent. Certains articles sont tout à fait aimables, jettent, comme on dit, des matelas pour amortir la chute de la pièce, poussent même la politesse jusqu'à effeuiller quelques roses sur ces matelas. D'autres articles hasardent des objections, discutent avec l'auteur, finissent par lui promettre un bel avenir. Enfin les plus mauvais plaident les circonstances atténuantes.

Et remarquez que le fait se passe surtout quand la pièce est signée d'un nom connu, quand il s'agit de repêcher une célébrité qui se noie. Pour les débutants, les uns sont accueillis avec une bienveillance extrême, les autres sont écharpés sans pitié aucune. Cela tient à des considérations dont je parlerai tout à l'heure.

Certes, je ne fais pas un procès à mes confrères. Je parle en général, et j'admets à l'avance toutes les exceptions qu'on voudra. Mon seul désir est d'étudier dans quelles conditions fâcheuses la critique se trouve exercée, par suite des infirmités humaines et des fatalités du milieu où se meuvent les juges dramatiques.

Il y a donc, entre la représentation d'une pièce et l'heure où l'on prend la plume pour en parler, toute une opération d'esprit. La pièce est exaltée ou éreintée, parce qu'elle passe par les passions personnelles du critique. La bienveillance outrée a plusieurs causes, dont voici les principales : le respect des situations acquises, la camaraderie, née de relations entre confrères, enfin l'indifférence absolue, la longue expérience que la franchise ne sert à rien.

Le respect des situations acquises vient d'un sentiment conservateur. On plie l'échine devant un auteur arrivé, comme on la plie devant un ministre qui est au pouvoir; et même, s'il a une heure de bêtise, on la cache soigneusement, parce qu'il n'est pas prudent de déranger les idées de la foule et de lui faire entendre qu'un homme puissant, maître du succès, peut se tromper comme le dernier des pleutres. Cela affaiblirait le principe de l'autorité. On doit veiller au maintien du respect, si l'on ne veut pas être débordé par les révolutionnaires. Donc, on lance son coup de chapeau quand même, on pousse la foule sur le trottoir banal, en lui déguisant l'ennui de la promenade.

La camaraderie est bien forte, elle aussi. On a dîné la veille avec l'auteur dans une maison charmante; on doit déjeuner le lendemain avec lui, chez un ancien ami de collège. Tout l'hiver, on le rencontre; on ne peut rentrer dans un salon sans le voir et sans lui serrer la main. Alors, comment voulez-vous qu'on lui dise brutalement que sa pièce est détestable? Il verrait là une trahison, on mettrait dans l'embarras tous les braves gens qui vous reçoivent l'un et l'autre. Le pis est qu'il a murmuré à votre oreille :

— Je compte sur vous.

Et il peut y compter, en vérité, car jamais on n'a le courage de dire toute la vérité à cet homme. Les critiques qui restent francs quand même, passent pour des gens mal élevés.

L'indifférence absolue est un état où le cri-

tique arrive après quelques années de pontificat. [illegible] est bon, tout est mauvais, peu importe. Il suffit [illegible] nemis. Il faut aussi ranger parmi ces beaux [illegible] les poètes et les écrivains de grand style qui acceptent un feuilleton dramatique. Ceux-là se moquent parfaitement du théâtre. Ils trouvent toutes les pièces abominables, odieuses. Et ils affectent un sourire de bons princes, ils louent jusqu'aux vaudevilles ineptes, [illegible] pour se faire à eux mêmes un joli succès.

Quant à l'éreintement, il est presque toujours l'effet de la passion. On éreinte une pièce, parce qu'on est romantique, parce qu'on est royaliste, parce qu'on a eu des pièces sifflées ou des romans vendus sur les quais. Je répète que j'admets toutes les exceptions. Si je citais des exemples, on m'entendrait mieux; mais je ne veux nommer personne. La critique, si débonnaire pour les auteurs arrivés, se montre tout d'un coup enragée contre certains débutants. Ceux-là, on les massacre; et le public, devant cette fureur, ne doit plus comprendre. C'est qu'il y a, par derrière, une situation dont il faudrait d'abord débrouiller les fils. Souvent, le débutant est un novateur, un garçon gênant, un ours vivant dans son trou, loin de toute camaraderie.

D'ailleurs, notre critique théâtrale contem[illegible] Ses sévérités et ses indulgences exagérées ne sont que les résultats de la débandade, du manque de méthode, dans lequel elle vit. Elle est la seule critique existante, puisque les journaux dédaignent aujourd'hui de parler des livres, ou leur jettent l'aumône dérisoire d'un bout d'annonce griffonné par le rédacteur des faits-divers. Et j'estime qu'elle représente bien mal la sagacité et la finesse de l'esprit français. A l'étranger, on rit du tohu-bohu de ces jugements qui se démentent les uns les autres, et [illegible] nable. En Angleterre, en Russie, on dit très [illegible] un seul critique.

On doit accuser d'abord la fièvre du journalisme d'informations. Quand tous les critiques rendaient leur justice le lundi, ils avaient le temps de préparer et d'écrire leurs feuilletons. [illegible] quait, chaque article était au moins un morceau [illegible] il faut maintenant que les lecteurs aient, le len[illegible] pièces nouvelles. La représentation finit à minuit, on tire le journal à minuit à demi, et le [illegible] article d'une colonne. Nécessairement, cet article [illegible] est bâclé sur le coin d'une table de rédaction, [illegible] velle. Seulement, avec ce système, toute dignité littéraire est impossible, le critique n'est plus qu'un reporter; autant le remplacer par un télégraphe qui irait plus vite. Peu à peu, les comptes rendus deviendront de simples bulletins. On [illegible] plus; on a supprimé les virtuoses pour confier leur besogne à des journalistes qui acceptent volontiers de traiter le Théâtre comme ils traiteraient la Bourse ou les Tribunaux, en mauvais style. Nous marchons au mépris de toute littérature. Il y a deux ou trois journaux, sur le pavé de Paris, qui sont coupables d'avoir transformé les lettres en un marché honteux où l'on trafique sur les nouvelles. Quand la marée arrive, c'est à qui vendra la raie la plus fraîche. Et que de raies pourries on passe dans le tas !

Comme il faut être de son temps, j'accepterais encore cette rapidité de l'information qui est devenue un besoin. Mais, puisqu'on a mis les phrases à la porte, on devrait au moins rejeter les banalités, condenser en quelques lignes des jugements motivés, d'une rectitude absolue. Pour cela, il faudrait que la critique eût une méthode et sût où elle va. Sans doute, on doit tolérer les tempéraments, les façons diverses de voir, les écoles littéraires qui se combattent. Le corps des critiques dramatiques ne peut ressembler à un corps de troupe qui fait l'exercice. Même l'intérêt de la besogne est dans la passion. Si l'on ne se jetait pas ses préférences à la tête, où serait le plaisir, pour les juges et pour les lecteurs? Seulement, la passion elle-même est absente, et le pêle-mêle des opinions vient uniquement du manque complet de vues d'ensemble.

Le public est regardé comme souverain, voilà la vérité. Les meilleurs de nos critiques se fient à lui, consultent presque toujours la salle avant de se prononcer. Ce respect du public procède de la routine, de la peur de se compromettre, du sentiment de crainte qu'inspire tout pouvoir despotique. Il est très rare qu'un critique casse l'arrêt d'une salle qui applaudit. La pièce a réussi, donc elle est bonne. On ajoute les phrases clichées qui ont traîné partout, on tire une morale à la portée de tout le monde, et l'article est fait.

Comme il est difficile de savoir qui commence à se tromper, du public ou de la critique; comme, d'autre part, la critique peut accuser le [illegible] cheuses, tandis que le public peut adresser à la [illegible] procès reste pendant et que le tohu-bohu s'en trouve augmenté. Des critiques disent avec un [illegible] les spectateurs, nous devons louer celles que les [illegible] côté, s'excuse d'aimer les pièces sottes, en disant: [illegible] la voir et je l'applaudis. » Et la perversion de[illegible]

[illegible] et combattre. Il lui faut une méthode. Elle a un but, elle sait où elle va. Les succès et les chutes deviennent secondaires. Ce sont des accidents. [illegible] cette idée, on n'est plus le flatteur juré de la

foule, ni l'écrivain indifférent qui gagne son argent dans des [illegible]

Ah! [illegible] réveil Notre [illegible] comme les courses, et qu'il s'agit seulement, au lendemain d'une [illegible] représentation, de savoir si l'œuvre sera jouée cent fois, ou si elle ne le sera [illegible] plus au bon plaisir du moment, ils n'empliraient plus leurs articles d'opinions contradictoires. Dans la lutte, ils seraient bien forcés de défendre un [illegible] question de vie ou de mort de notre théâtre. Et l'on verrait ainsi la critique dramatique, des cancans quotidiens, de la [illegible] coulisses, des phrases toutes faites, des ignorances et des sottises, monter [illegible] littéraire franche et puissante.

II

La théorie de la souveraineté du public est une des plus bouffonnes que je connaisse. Elle conduit droit à la condamnation de l'originalité et des qualités rares. Par exemple, n'arrive-t-il pas qu'une chanson ridicule passionne un public lettré? Tout le monde la trouve odieuse; seulement, mettez tout le monde dans une salle de spectacle, et l'on rira, et l'on applaudira. Le spectateur pris isolément est parfois un homme intelligent; mais les spectateurs pris en masse sont un [illegible] talent doit conduire le fouet à la main. Rien n'est moins littéraire qu'une foule, voilà ce qu'il faut établir en principe. Une foule est une collectivité malléable dont une main puissante fait ce qu'elle veut.

Ce serait un bien curieux tableau, et très instructif, si l'on dressait la liste des erreurs de la foule. On montrerait, d'une part, tous les chefs-d'œuvre qu'elle a sifflés odieusement, de l'autre, toutes les inepties auxquelles elle a fait d'immenses succès. Et la liste serait caractéristique, car il en résulterait à coup sûr que le public est resté froid ou s'est fâché toutes les fois qu'un écrivain original s'est produit. Il y a très peu d'exceptions à cette règle.

Il est donc hors de doute que chaque personnalité de quelque puissance est obligée de s'imposer. Si la grande loi du théâtre était de satisfaire avant tout le public, il faudrait aller droit aux niaiseries sentimentales, aux sentiments faux, à toutes les conventions de la routine. Et je défie qu'on puisse alors marquer la ligne du médiocre où l'on s'arrêterait; il y aurait toujours un pire auquel on serait bientôt forcé de descendre. Qu'un écrivain écoute la foule, elle lui criera sans cesse : « Plus bas ! plus bas ! » Lors même qu'il sera dans la boue des tréteaux, elle voudra qu'il enfonce davantage, qu'il y disparaisse, qu'il s'y noie.

Pour moi, les écrivains révoltés, les novateurs, sont nécessaires, précisément parce qu'ils refusent de descendre et qu'ils relèvent le niveau de l'art, que le goût perverti des spectateurs tend [illegible] Après la venue de chaque maître, de chaque conquérant de l'art qui achète chèrement ses victoires, il y a un moment d'éclat. Le public est dompté et applaudit. Puis, lentement, quand les imitateurs du maître arrivent, les œuvres s'amollissent, l'intelligence de la foule décroît, une période de transition et de médiocrité s'établit. Si bien que, lorsque le besoin d'une révolution littéraire se fait sentir, il faut, de nouveau, un [illegible] la foule et pour [illegible]

Il est bon de consulter ainsi l'histoire littéraire, si l'on veut débrouiller ces questions. Or, jamais on n'y voit que les grands écrivains aient suivi le public; ils ont toujours, au contraire, remorqué le public pour le conduire où ils voulaient. L'histoire est pleine de ces luttes, dans lesquelles la victoire reste infailliblement au génie. On a pu lapider un écrivain, siffler ses œuvres, son heure arrive, et la foule soumise obéit docilement à son impulsion. Étant donné la moyenne peu intelligente et surtout peu artistique du public, on doit ajouter que tout succès trop vif est inquiétant pour la durée d'une œuvre. Quand le public applaudit outre mesure, c'est que l'œuvre est médiocre et peu viable; il est inutile de citer des exemples, que tout le monde a dans la mémoire. Les œuvres qui vivent sont celles qu'on a mis souvent des années à comprendre.

Alors, que nous veut-on avec la souveraineté du public au théâtre ! Sa seule souveraineté est de déclarer mauvaise une pièce que la postérité trouvera bonne. Sans doute, si l'on bat uniquement monnaie avec le théâtre, si l'on a besoin du succès immédiat, il est bon de consulter le goût actuel du public et de le contenter. Mais l'art dramatique n'a rien à démêler avec ce négoce. Il est supérieur à l'engouement et aux caprices. On dit aux auteurs : « Vous écrivez pour le public, il faut donc vous faire entendre de lui et lui plaire. » Cela est spécieux, car on peut parfaitement écrire pour le public, tout en lui déplaisant, de façon à lui donner un goût nouveau, ce qui s'est passé bien souvent. Toute la querelle est dans ces deux façons d'être : ceux qui songent uniquement au succès et qui l'atteignent en flattant une génération; ceux qui songent uniquement à l'art et qui se haussent pour voir, par-dessus la génération présente, les générations à venir.

Plus je vais, et plus je suis persuadé d'une chose : c'est qu'au théâtre, comme dans tous les autres arts d'ailleurs, il n'existe pas de règles véritables en dehors des lois naturelles qui constituent cet art. Ainsi, il est certain que, pour un peintre, les figures ont fatalement un nez, une bouche et deux yeux; mais quant à l'expression de la figure, à la vie [illegible] lui appartient. De même au théâtre, il est nécessaire que les personnages entrent [illegible] sortent. Et c'est tout, l'auteur reste ensuite le maître absolu de son œuvre.

Pour conclure, ce n'est pas le public qui doit imposer son goût aux auteurs, ce sont les auteurs qui ont charge de diriger le public. En littérature, il ne peut exister d'autre souveraineté que celle du génie. La souveraineté du peuple est ici une croyance imbécile et dangereuse. Seul le génie marche en avant et pétrit comme une cire molle l'intelligence des [illegible]

III

Il est admis que les gens de province ouvrent [illegible] yeux dans nos théâtres, et admirent tout de confiance. Le journal qu'ils reçoivent de Paris a parlé, et l'on suppose qu'ils s'inclinent très bas, qu'ils n'osent juger à leur tour les pièces centenaires et les artistes applaudis par les Parisiens. C'est là une grande erreur.

Il n'y a pas de public plus difficile qu'un public de province. Telle est l'exacte vérité. J'entends un public formé par la bonne société d'une petite ville : les notaires, les avoués, les avocats, les médecins, les négociants. Ils sont habitués à être chez eux dans leur théâtre, sifflant les artistes qui leur déplaisent, formant leur troupe eux-mêmes, grâce à l'épreuve des trois débuts réglementaires. Notre engouement parisien les surprend toujours, parce qu'ils exigent avant tout d'un acteur de la conscience, une certaine moyenne de talent, un jeu uniforme et convenable; jamais, chez eux, une actrice ne se tirera d'une difficulté par une gambade; rien ne les choque comme ces fantaisies que l'argot des coulisses a nommées des « cascades ». Aussi, quand ils viennent à Paris, ne peuvent-ils souvent s'expliquer la vogue extraordinaire de certaines étoiles de vaudeville et d'opérette. Ils restent ahuris et scandalisés.

Vingt fois, d'anciens amis du collège, débarqués à Paris pour huit jours, m'ont répété : « Nous sommes allés hier soir dans tel théâtre, et nous ne comprenons pas comment on peut tolérer telle actrice ou tel acteur. Chez nous, on les sifflerait sans pitié. » Naturellement, je ne veux nommer personne. Mais, on serait bien surpris, si l'on savait pour quelles étoiles les gens de province se montrent si sévères. Remarquez qu'au fond leurs critiques portent presque toujours juste. Ce qu'ils ne veulent pas comprendre, c'est le coup de folie de Paris, cette flamme de succès qui enlève tout, ces triomphes d'un jour que nous faisons surtout aux femmes, lorsqu'elles ont, en dehors de leur plus ou de leur moins de talent, le quelque chose qui nous gratte au bon endroit.

L'air de la province est autre. Les provinciaux ne vivent pas dans notre air, et c'est pourquoi ils suffoquent à Paris. En outre il faut faire la part d'une certaine jalousie. Le point est délicat, je ne voudrais pas insister; mais il est évident que la continuelle apothéose de Paris finit par agacer les bons bourgeois des quatre coins de la France. On ne leur parle que de Paris, tout est superbe à Paris; alors, lorsqu'ils peuvent surprendre Paris en flagrant délit de mensonge et de bêtise, ils triomphent. Il faut les entendre : Vraiment, les Parisiens ne sont pas difficiles, ils font des succès à des cabotins que Marseille ou Lyon a usés, ils s'engouent des rebuts de Bordeaux ou de Toulouse. Le pis est que les provinciaux ont souvent raison. Je voudrais qu'on les écoutât juger en ce moment les troupes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Et ils retournent dans leurs villes, en haussant les épaules.

Ajoutez que le tapage de nos réclames irrite et déroute les gens qui, à cent et deux cents lieues, ne peuvent faire la part de l'exagération. Ils ne sont pas dans le secret des coulisses, ils ne devinent pas ce qu'il y a sous une bordée d'articles élogieux, lancée à la tête du premier petit torchon de femme venu. Nous autres, nous sourions, nous savons ce qu'il faut croire. Eux, dans le milieu mort de leurs villes, en dehors de notre monde, doivent tout prendre argent comptant. Pendant des mois, ils lisent au cercle que mademoiselle X... est une merveille de beauté et de talent. A la longue, ils prennent du respect pour elle. Puis, quand ils la voient, leur désillusion est terrible. Rien d'étonnant à ce qu'ils nous traitent alors de farceurs.

Et ce n'est pas seulement les artistes que les provinciaux jugent avec sévérité, ce sont encore les pièces, jusqu'au personnel de nos théâtres. Je sais, par exemple, que l'importunité de nos ouvreuses les exaspère. Un de mes amis, furibond, me disait encore hier qu'il ne comprenait pas comment nous pouvions tolérer une pareille vexation. Quant aux pièces, elles ne les satisfont presque jamais, parce que le plus souvent elles leur échappent; je parle des pièces courantes, de celles dont Paris consomme deux ou trois douzaines par hiver. On a dit avec raison qu'une bonne moitié du répertoire actuel n'est plus compris au delà des fortifications. Les allusions ne portent plus, la fleur parisienne se fane, les pièces ne gardent que leur carcasse maigre. Dès lors, il est naturel qu'elles déplaisent à des gens qui les jugent pour leur mérite absolu.

Il ne faut donc pas croire à une admiration passive des provinciaux dans nos théâtres. S'il est très vrai qu'ils s'y portent en foule, soyez certains qu'ils réservent leur libre jugement. La curiosité les pousse, ils veulent épuiser les plaisirs de Paris; mais écoutez-les quand ils sortent, et vous verrez qu'ils se prononcent très carrément, qu'ils ont trois fois sur quatre des airs dédaigneux et fâchés, comme si l'on venait de les prendre à quelque attrape-nigauds.

Un autre fait que j'ai constaté et qui est très sensible en ce moment, c'est la passion de la province pour les théâtres lyriques. Un provincial qui se hasardera à passer une soirée à la Comédie-Française ira trois et quatre fois à l'Opéra. Je veux bien admettre que ce soit réellement la musique qui soulève une si belle passion. Mais encore faut-il expliquer les circonstances qui entretiennent et qui accroissent chaque jour un pareil mouvement. Nous ne sommes pas une nation assez mélomane pour qu'il n'y ait point à cela, en dehors de la musique, des particularités déterminantes.

La province va en masse à l'Opéra pour une des raisons que j'ai dites plus haut. Souvent les comédies, les vaudevilles lui échappent. Au contraire, elle comprend toujours un opéra. Il suffit qu'on chante, les étrangers eux-mêmes n'ont pas besoin de suivre les paroles.

Je cours le risque d'ameuter les musiciens contre moi, mais je dirai toute ma pensée. La littérature demande une culture de l'esprit, une somme d'intelligence, pour être goûtée; tandis qu'il ne faut guère qu'un tempérament pour prendre à la musique de vives jouissances. Certainement, j'admets une éducation de l'oreille, un sens particulier du beau musical; je veux bien même qu'on ne puisse pénétrer les grands maîtres qu'avec un raffinement extrême de la sensation.



L'imagination du public suppléait au décor absent.

Nous n'en restons pas moins dans le domaine pur des sens, l'intelligence peut rester absente. Ainsi, je me souviens d'avoir souvent étudié, aux concerts populaires de M. Pasdeloup, des tailleurs ou des cordonniers alsaciens, des ouviers buvant béatement du Beethoven, tandis que des messieurs avaient une admiration de commande parfaitement visible. Le rêve d'un cordonnier qui écoute la symphonie en *la*, vaut le rêve d'un élève de l'Ecole polytechnique. Un opéra ne demande pas à être compris, il demande à être senti. En tout cas, il suffit de le sentir pour s'y récréer; au lieu que, si l'on ne comprend pas une comédie ou un drame, on s'ennuie à mourir.

Eh bien, voilà pourquoi, selon moi, la province préfère un opéra à une comédie. Prenons un jeune homme sorti d'un collège, ayant fait son droit dans une Faculté voisine, devenu chez lui avocat, avoué ou notaire. Certes, ce n'est point un sot. Il a la teinture classique, il sait par cœur des fragments de Boileau et de Racine. Seulement, les années coulent, il ne suit pas le mouvement littéraire, il reste fermé aux nouvelles tentatives dramatiques. Cela se passe pour lui dans un monde inconnu et ne l'intéresse pas. Il lui faudrait faire un effort d'intelligence qui le dérangerait dans ses habitudes de paresse d'esprit. En un mot, comme il le dit lui-même en riant, il est rouillé; à quoi bon se dérouiller, quand l'occasion de le faire se présente au plus une fois par an? Le plus simple est de lâcher la littérature et de se contenter de la musique.

Avec la musique, c'est une douce somnolence. Aucun besoin de penser. Cela est exquis. On ne sait pas jusqu'où peut aller la peur de la pensée. Avoir des idées, les comparer, en tirer un jugement, quel labeur écrasant, quelle complication de rouages, comme cela fatigue! Tandis qu'il est si commode d'avoir la tête vide, de se laisser aller à une digestion aimable, dans un bain de mélodie! Voilà le bonheur parfait. On est léger de cervelle, on jouit dans sa chair, toute la sensualité est éveillée. Je ne parle pas des décors, de la mise en scène, des danses, qui font de nos grands opéras des féeries, des spectacles flattant la vue autant que l'oreille.

Questionnez dix provinciaux, huit vous parleront de l'Opéra avec passion, tandis qu'ils montreront une admiration digne pour la Comédie-Française. Et ce que je dis des provinciaux, je devrais l'étendre aux Parisiens, aux spectateurs en général. Cela explique l'importance énorme que prend chez nous le théâtre de l'Opéra; il reçoit la subvention la plus forte, il est logé dans un palais, il fait des recettes colossales, il remue tout un peuple. Examinez, à côté, le Théâtre-Français, dont la prospérité est pourtant si grande en ce moment : on dirait une bicoque. Je dois confesser une faiblesse : le théâtre de l'Opéra, avec son gonflement démesuré, me fâche. Il tient une trop large place, qu'il vole à la littérature, aux chefs-d'œuvre de notre langue, à l'esprit humain. Je vois en lui le triomphe de la sensualité et de la polissonnerie publiques. Certes, je n'entends pas me poser en moraliste; au fond, toute décomposition m'intéresse. Mais j'estime qu'un peuple qui élève un pareil temple à la musique et à la danse, montre une inquiétante lâcheté devant la pensée.

IV

Nos artistes de la Comédie-Française viennent de donner à Londres une série de représentations. Le succès d'argent et de curiosité paraît indiscutable. On a publié des chiffres qui sont vrais sans doute. La Comédie-Française a fait salle comble tous les soirs. C'est déjà là un fait caractéristique. J'ai vu une troupe anglaise jouer dans un théâtre de Paris; la salle était vide, et les rares spectateurs pouffaient de gaieté. Pourtant, la troupe donnait du Shakspeare. Il est vrai qu'à part deux ou trois acteurs, les autres étaient bien médiocres. Mais l'Angleterre pourrait nous envoyer ses meilleurs comédiens, je crois que Paris se dérangerait difficilement pour aller les voir. Rappelez-vous les maigres recettes réalisées par Salvini. Pour nous, les théâtres étrangers n'existent pas, et nous sommes portés à nous égayer de ce qui n'est point dans le génie de notre race. Les Anglais viennent donc de nous donner un exemple de goût littéraire, soit que notre répertoire et nos comédiens leur plaisent réellement, soit qu'ils aient voulu simplement montrer de la politesse pour la littérature d'un grand peuple voisin.

Est-ce bien, à la vérité, un goût littéraire qui a empli chaque soir la salle du Gaiety's Theatre? C'est ici que des documents exacts seraient nécessaires. Mais, avant d'étudier ce point, je dois dire que je n'ai jamais compris la querelle qu'on a cherchée à la Comédie-Française, lorsqu'il a été question de son voyage à Londres. J'ai lu là-dessus des articles d'une fureur bien étrange. Les plus doux accusaient nos artistes de cupidité et leur déniaient le droit de passer la Manche. D'autres prévoyaient un naufrage et se lamentaient. Avouez que cela paraît comique aujourd'hui. Une seule chose était à craindre : l'insuccès, des salles vides, une diminution de prestige. Mais, là-dessus, on pouvait être tranquille; les recettes étaient quand même assurées, ce qui suffisait; car, pour le véritable effet produit par les œuvres et par les interprètes, il était à l'avance certain, je le répète, qu'on ne saurait jamais exactement à quoi s'en tenir. Les journaux anglais ont été courtois, et nos journaux français se sont montrés patriotes. Dès lors, la Comédie-Française avait mille fois raison de se risquer; elle partait pour un triomphe, pour le demi-million de recettes qu'on vient de publier. Certes, je ne suis guère chauvin de mon naturel; mais, personnellement, j'ai vu avec plaisir nos comédiens aller faire une expérience intéressante dans un pays où ils étaient certains d'être bien reçus, même s'ils ne plaisaient pas complètement.

Cela me ramène à analyser les raisons qui ont amené le public anglais en foule. Je ne crois pas à une passion littéraire bien forte. Il y a eu plutôt un courant de mode et de curiosité. Nous tenons, à cette heure, en Europe, une situation littéraire de combat. Non seulement on nous pille, mais on nous discute. Notre littérature soulève toutes sortes de points sociaux, philosophiques, scientifiques; de là, le bruit qu'un de nos livres ou qu'une de nos pièces fait à l'étranger. L'Allemagne et l'Angleterre, par exemple,

ne peuvent nous lire sans se fâcher souvent. En un mot, notre littérature sent le fagot. Je suis persuadé qu'une bonne partie du public anglais a été attirée par le désir de se rendre enfin compte d'un théâtre qu'elle ne comprend pas. C'était là les gens sérieux. Ajoutez les curieux mondains, ceux qui écoutent une tragédie française comme on écoute un opéra italien, ceux encore qui se piquent d'être au courant de notre littérature, et vous obtiendrez la foule qui a suivi les représentations du Gaiety's Theatre.

Et ce qui s'est passé prouve bien la vérité de ce que j'avance. Tous les critiques ont constaté que nos tragédies classiques ont eu le succès le plus vif. C'est que nos tragédies sont des morceaux consacrés; les Anglais sachant le français les connaissent pour les avoir apprises par cœur. Après les tragédies, ce seraient les drames lyriques de Victor Hugo qu'on aurait applaudis, et rien de plus explicable ici encore : la musique du vers a tout emporté, ces drames ont passé comme des livrets d'opéra, grâce à la voix superbe des interprètes, sans qu'on s'avisât un instant de discuter la vraisemblance. Mais, arrivés devant *les Fourchambault*, de M. Emile Augier, et devant tout le théâtre de M. Dumas, les Anglais se sont cabrés. On les dérangeait brutalement dans leur façon d'entendre la littérature, et ils n'ont plus montré qu'une froide politesse.

L'expérience est faite aujourd'hui. J'en suis bien heureux. Le voyage de la Comédie-Française à Londres n'aurait-il que prouvé où en est l'Angleterre devant la formule naturaliste moderne, que je le considérerais comme d'une grande utilité. Il est entendu que le peuple qui a produit Shakspeare et Ben Jonson, pour ne citer que ces deux noms, en est tombé à ne pouvoir plus supporter aujourd'hui les hardiesses de M. Dumas.

Je ne puis résumer ici l'histoire de la littérature anglaise. Mais lisez l'ouvrage si remarquable de M. Taine, et vous verrez que pas une littérature n'a eu un débordement plus large ni plus hardi d'originalité. Le génie saxon a dépassé en vigueur et en crudité tout ce qu'on connaît. Et c'est maintenant cette littérature anglaise, après la longue action du protestantisme, qui en est arrivée à ne plus tolérer à la scène un enfant naturel ou une femme adultère. Tout le génie libre de Shakspeare, toute la crudité superbe de Ben Jonson ont abouti à des romans d'une médiocrité écœurante, à des mélodrames ineptes dont nos théâtres de barrière ne voudraient pas.

J'ai lu près d'une cinquantaine de romans anglais écrits dans ces dernières années. Cela est au-dessous de tout. Je parle de romans signés par des écrivains qui ont la vogue. Certainement, nos feuilletonistes, dont nous faisons fi, ont plus d'imagination et de largeur. Dans les romans anglais, la même intrigue, une bigamie, ou bien un enfant perdu et retrouvé, ou encore les souffrances d'une institutrice, d'une créature sympathique quelconque, est le fond en quelque sorte hiératique dont pas un romancier ne s'écarte. Ce sont des contes du chanoine Schmidt, démesurément grossis et destinés à être lus en famille. Quand un écrivain a le malheur de sortir du moule, on le conspue. Je viens, par exemple, de lire *la Chaîne du Diable*, un roman que M. Edouard Jenkins a écrit contre l'ivrognerie anglaise; comme œuvre d'observation et d'art, c'est bien médiocre; mais il a suffi qu'il dise quelques vérités sur les vices anglais, pour qu'on l'accablât de gros mots. Depuis Dickens, aucun romancier puissant et original ne s'est révélé. Et que de choses j'aurais à dire sur Dickens, si vibrant et si intense comme évocateur de la vie extérieure, mais si pauvre comme analyste de l'homme et comme compilateur de documents humains !

Quant au théâtre anglais actuel, il existe à peine, de l'avis de tous. Nous n'avons jamais eu l'idée, à part deux ou trois exceptions, de faire des emprunts à ce théâtre; tandis que Londres vit en partie d'adaptations faites d'après nos pièces. Et le pis est que le théâtre est là-bas plus châtré encore que le roman. Les Anglais, à la scène, ne tolèrent plus la moindre étude humaine un peu sérieuse. Ils tournent tout à la romance, à une certaine honnêteté conventionnelle. De là, à coup sûr, la médiocrité où s'agite leur littérature dramatique. Ils sont tombés au mélodrame, et ils tomberont plus bas, car on tue une littérature, lorsqu'on lui interdit la vérité humaine. N'est-il pas curieux et triste que le génie anglais, qui a eu dans les siècles passés la floraison des plus violents tempéraments d'écrivains, ne donne plus naissance, à la suite d'une certaine évolution sociale, qu'à des écrivains émasculés, qu'à des bas bleus qui ne valent pas Ponson du Terrail? Et cela juste à l'heure où l'esprit d'observation et d'expérience emporte notre siècle à l'étude et à la solution de tous les problèmes.

Nous nous trouvons donc devant une conséquence de l'état social, qu'il serait trop long d'étudier. Remarquez que la convention dans les personnages et dans les idées est d'autant plus singulière que le public anglais exige le naturalisme dans le monde extérieur. Il n'y a pas de naturaliste plus minutieux ni plus exact que Dickens, lorsqu'il décrit et qu'il met en scène un personnage; il refuse simplement d'aller au delà de la peau, jusqu'à la chair. De même, les décors sont merveilleux à Londres, si les pièces restent médiocres. C'est ici un peuple pratique, très positif, exigeant la vérité dans les accessoires, mais se fâchant dès qu'on veut disséquer l'homme. J'ajouterai que le mouvement philosophique, en Angleterre, est des plus audacieux, que le positivisme s'y élargit, que Darwin y a bouleversé toutes les données anciennes, pour ouvrir une nouvelle voie où la science marche à cette heure. Que conclure de ces contradictions? Evidemment, si la littérature anglaise reste stationnaire et ne peut supporter la conquête du vrai, c'est que l'évolution ne l'a pas encore atteinte, c'est qu'il y a des empêchements sociaux qui devront disparaître pour que le roman et le théâtre s'élargissent à leur tour par l'observation et l'analyse.

J'en voulais venir à ceci, que nous n'avons pas à nous émouvoir des opinions portées par le public anglais sur nos œuvres dramatiques. Le milieu littéraire n'est pas le même à Paris qu'à Londres, heureusement. Que les Anglais n'aient pas compris Musset, qu'ils aient jugé M. Dumas trop vrai, cela n'a d'autre intérêt pour nous que de nous renseigner sur l'état littéraire de nos voisins. Nous sommes, eux et nous, à des points

de vue trop différents. Jamais nous n'admettrons qu'on condamne une œuvre, parce que l'héroïne est une femme adultère, au lieu d'être une bigame. Dans ces conditions, il n'y a qu'à remercier les Anglais d'avoir fait à nos artistes un accueil si flatteur; mais il n'y a pas à vouloir profiter une seconde des jugements qu'ils ont pu exprimer sur nos œuvres. Les points de départ sont trop différents, nous ne pouvons nous entendre.

Voilà ce que j'avais à dire, d'autant plus qu'un de nos critiques déclarait dernièrement qu'il s'était beaucoup régalé d'un article paru dans le *Times* contre le naturalisme. Il faut renvoyer simplement le rédacteur du *Times* à la lecture de Shakspeare, et lui recommander le *Volpone*, de Ben Jonson. Que le public de Londres en reste à notre théâtre classique et à notre théâtre romantique, cela s'explique par l'impossibilité où il se trouve de comprendre notre répertoire moderne, étant donnés l'éducation et le milieu social anglais. Mais ce n'est pas une raison pour que nos critiques s'amusent des plaisanteries du *Times* sur une évolution littéraire qui fait notre gloire depuis Diderot.

Quant au rédacteur du *Times*, il fera bien de méditer cette pensée : Les bâtards de Shakspeare n'ont pas le droit de se moquer des enfants légitimes de Balzac.

DES SUBVENTIONS

Lors de la discussion du budget, tout le monde a été frappé des sommes que l'Etat donne à la musique, sommes énormes relativement aux sommes modestes qu'il accorde à la littérature. Les subventions de la Comédie-Française et de l'Odéon, mises en regard des subventions des théâtres lyriques, sont absolument ridicules. Et ce n'était pas tout, on parlait alors de la création de nouvelles salles lyriques, la presse entière s'intéressait au sort des musiciens et de leurs œuvres, il y avait une véritable pression de l'opinion sur le gouvernement pour obtenir de lui de nouveaux sacrifices en faveur de la musique. De la littérature, pas un mot.

J'ai déjà dit que je voyais, dans cette apothéose de l'opéra chez nous, la haine des foules contre la pensée. C'est une fatigue que d'aller à la Comédie-Française, pour un homme qui a bien dîné; il faut qu'il comprenne, grosse besogne. Au contraire, à l'Opéra, il n'a qu'à se laisser bercer, aucune instruction n'est nécessaire; l'épicier du coin jouira autant que le mélomane le plus raffiné. Et il y a, en outre, la féerie dans l'opéra, les ballets avec le nu des danseuses, les décors avec l'éblouissement de l'éclairage. Tout cela s'adresse directement aux sens du spectateur et ne lui demande aucun effort d'intelligence. De là le temple superbe qu'on a bâti à la musique, lorsque presque en face, à l'autre bout d'une avenue, la littérature est en comparaison logée comme une petite bourgeoise froide, ennuyeuse, raisonneuse, et qui serait déplacée dans ce luxe d'entretenue. C'est le mot, on entretient la musique en France. Rien de moins viril pour la santé intellectuelle d'un peuple.

Devant cette disproportion des sommes consacrées à la littérature et à la musique, il s'est donc trouvé un grand nombre de personnes qui ont réclamé. Il semble juste que les subventions soient réparties plus équitablement. Si l'on aborde le côté pratique, les résultats obtenus, la surprise est aussi grande; car on en arrive à établir que les centaines de mille francs jetées dans le tonneau sans fond des théâtres lyriques, se trouvent encore insuffisantes et n'ont guère amené que des faillites. L'Opéra lui-même, qui reste une entreprise particulière très prospère, n'a plus produit de grandes œuvres depuis longtemps et doit vivre sur son répertoire, avec une troupe que la critique compétente déclare de plus en plus médiocre. N'importe, on s'entête. Quand un théâtre lyrique croule, ce qui se présente à chaque saison, on s'ingénie aussitôt pour en ouvrir un autre. La presse entre en campagne, les ministres se font tendres. Il nous faut des orchestres et des danseuses, dussent-ils nous ruiner. Singulier art qu'on ne peut étayer qu'avec des millions, plaisir si cher qu'on ne parvient pas à le donner aux Parisiens, même en le payant avec l'argent de tous les Français !

Dès lors, le raisonnement est simple. Pourquoi s'entêter? Pourquoi donner des primes aux faillites? La musique tiendrait moins de place que cela ne serait pas un mal. Je ne puis, personnellement, passer devant l'Opéra sans éprouver une sourde colère. J'ai une si parfaite indifférence pour la littérature qu'on fait là dedans, que je trouve exaspérant d'avoir logé des roulades, et des ronds de jambe dans ce palais d'or et de marbre qui écrase la ville.

Et je me joins donc très volontiers aux journalistes que cet état de choses a blessés. Qu'on partage les subventions entre la musique et la littérature; qu'on augmente surtout la subvention de l'Odéon, pour lui permettre de risquer des tentatives avec les jeunes auteurs dramatiques; qu'on essaye même de créer un théâtre de drames populaires, ouvert à tous les essais. Rien de mieux.

Voilà pour le principe. Maintenant, en pratique, je ne crois pas à la puissance de l'argent, lorsqu'il s'agit d'art. Voyez ce qui se passe pour la musique; les subventions sont dévorées comme des feux de paille, et les directeurs se trouvent forcés de déposer leur bilan. Si les subventions étaient plus fortes, ils mangeraient davantage, voilà tout. Pour faire prospérer un théâtre, il ne faut pas des millions, il faut de grandes œuvres; des millions ne peuvent soutenir des œuvres

[illegible] que de grandes œuvres ap- [illegible] des millions avec elles. Je ne veux pas parler musique, je ne cherche pas à savoir si les théâtres lyriques ne traversent point en ce moment la même crise que les théâtres de drames. C'est la question littéraire dont je désire traiter, et j'y arrive.

D'abord, j'enregistre un aveu. Voici trois ans que je ne cesse de répéter que le drame se meurt, que le drame est mort. Lorsque j'ai dit que les planches étaient vides, on m'a répondu que j'insultais nos gloires dramatiques; à entendre la critique, jamais le théâtre n'aurait jeté un tel éclat en France. Et voilà brusquement que l'on confesse notre pauvreté et notre médiocrité. On me donne raison, après s'être fâché et m'avoir quelque peu injurié. On constate la crise actuelle, on se lamente sur le malheureux sort de la Porte-Saint-Martin, vouée aux ours et aux baleines; de la Gaîté, agonisant avec la féerie; du Châtelet et du Théâtre-Historique, vivant de reprises; de l'Ambigu, où les directions se succèdent sous une pluie battante de protêts. Eh bien ! nous sommes donc enfin d'accord. Tout va de mal en pis, le drame est en train de disparaître, si on ne parvient pas à le ressusciter. Je n'ai jamais dit autre chose.

Seulement, je crois fort que nous différons absolument sur le remède possible. La queue romantique, inquiète et irritée de la disparition du drame selon la formule de 1830, s'est avisée de déclarer que, si le drame mourait, cela venait simplement de ce qu'on n'avait point assez d'argent pour le faire vivre. Mon Dieu ! c'était bien simple; si l'on voulait une renaissance, il s'agissait simplement d'ouvrir un nouveau théâtre qui jouerait, aux frais de l'Etat, toutes les œuvres dramatiques de débutants, dans lesquelles on trouverait des promesses plus ou moins nettes de talent. En un mot, les œuvres existent; ce qui manque, ce sont les théâtres.

Vraiment, de qui se moque-t-on? Où sont-elles, les œuvres? Je demande à les voir. C'est justement parce qu'il n'y a pas d'œuvres que les théâtres se ruinent. Je n'ai jamais cru aux chefs-d'œuvre inconnus. Toutes sortes de légendes mauvaises circulent sur l'impossibilité où est un débutant d'arriver au public. Ce qu'il faut dire, c'est que toute bonne pièce a été jouée, c'est qu'on ne pourrait citer un drame ou une comédie de mérite qui n'ait eu son heure et son succès. Voilà la vérité, la vérité consolante, qui est bonne pour les forts, si elle gêne les incompris et les impuissants.

Certes, les directeurs se trompent souvent, et ils penchent naturellement davantage vers les succès d'argent que vers les spéculations littéraires pures. Mais quel est le directeur qui repousserait une bonne pièce, s'il la croyait [illegible] Il faudra toujours passer par un jugement, même dans un théâtre ouvert exprès pour les débutants; et il y aura une coterie, et il y aura des sottises. Sottise pour sottise, celle de l'homme qui défend sa bourse est encore plus soucieuse de la réussite. Aujourd'hui, tous les directeurs en sont à chercher des pièces; ils sentent leurs fournisseurs habituels vieillir, ils s'inquiètent, ils voudraient du nouveau. Questionnez-les, ils vous diront qu'ils feraient le voyage de toutes les mansardes de Paris, s'ils savaient qu'un garçon de talent se cachât quelque part. Ils ne trouvent rien, rien, rien, telle est la triste vérité.

Or, c'est l'instant que l'on choisit pour réclamer l'ouverture d'un nouveau théâtre. La Porte-Saint-Martin, l'Ambigu, le Théâtre-Historique ne trouvent plus de drames; vite, ouvrons une salle nouvelle, pour élargir la disette des bonnes pièces. Et qu'on ne vienne pas dire que, systématiquement, les directeurs repoussent les tentatives; ils ont tout essayé, les drames à panaches, les drames historiques, les drames taillés sur le patron de 1830. S'ils ont abandonné la partie, c'est que le public s'est désintéressé de ces formules anciennes, c'est que les prétendus jeunes, les poètes figés qui leur apportent ces pastiches, n'ont absolument aucune originalité dans le ventre. On ne galvanise pas le passé. Au théâtre surtout, il n'est pas permis de retourner en arrière. C'est l'époque, c'est le milieu ambiant, c'est le courant des esprits qui font les pièces vivantes.

Et ce n'est pas tout. Il n'y a pas que les pièces qui manquent, les acteurs eux aussi font défaut. Je ne veux nommer aucun théâtre, mais presque toutes les troupes sont pitoyables, si l'on excepte quelques artistes de talent. Les traditions du drame romantique se perdent; il faut attendre qu'une génération de comédiens apporte l'esprit nouveau. En attendant, si un grand théâtre s'ouvrait, il aurait toutes les peines du monde à réunir une troupe convenable.

Oui, le drame d'hier est mort; oui, il n'y a plus de directeur pour le recevoir, plus d'artistes pour le jouer, plus de public pour l'entendre. Mais c'est une idée baroque que de vouloir le ressusciter à coups de billets de banque. L'Etat donnerait des millions qu'il ne mettrait pas debout ce cadavre. Il n'y a qu'une façon de rendre au drame tout son éclat : c'est de le renouveler. Le drame romantique est aussi mort que la tragédie. Attendez que l'évolution s'achève, qu'on trouve le théâtre de l'époque, cela qui sera fait avec notre sang et notre chair, à nous autres contemporains, et vous verrez les théâtres revivre. Il faut de la passion dans une littérature. Quand une formule tombe aux mains des imitateurs, elle disparaît vite. Nous avons besoin de créateurs originaux.

Ce sont là des idées bien simples, d'une vérité presque puérile tant elle est évidente, et je m'étonne que j'aie besoin de les répéter si souvent pour convaincre le monde. Il est certain que chaque période historique a sa littérature, son roman et son théâtre. Pourquoi veut-on alors que nous ayons la littérature de Louis-Philippe et de l'empire? Depuis 1870, après une catastrophe épouvantable qui a retourné profondément la nation, nous vivons dans une époque nouvelle. Des hommes politiques nouveaux se sont produits, ont mis la main sur le pouvoir et ont aidé à l'évolution qui nous emporte vers la formule sociale de demain. Dès lors, il doit se produire en littérature une évolution semblable; nous allons, nous aussi, à une formule qui triomphera demain; des hommes nouveaux travaillent à son succès, fatalement, jouant le rôle qu'ils sont venus jouer. Tout cela est mathématique,

tout cela est régi par des lois que nous ne connaissons pas encore bien, mais que nous commençons à entrevoir.

Il serait aussi ridicule de vouloir revenir au mouvement romantique que de songer à recommencer les journées de 1830. Aujourd'hui, la liberté est conquise, et nous tâchons d'asseoir le gouvernement et la littérature sur des données scientifiques. Je jette ici au courant de la plume de grosses idées, sur lesquelles j'aimerais à m'étendre un jour.

Donc, pour conclure, si je ne vois pas d'inconvénient à ce qu'on subventionne la littérature, si je trouve très bon qu'on entretienne un peu moins galamment l'Opéra pour donner davantage à l'Odéon, je suis absolument persuadé que l'argent ne fera pas naître un homme de génie et ne l'aidera même pas à se produire; car le propre du génie est de s'affirmer au milieu des obstacles. Donnez de l'argent, il ira aux médiocres, aux farceurs de l'histoire et du patriotisme; peut-être même cela causera-t-il plus de tort que de bien, mais il faut que tout le monde vive. Seulement, l'avenir se fera de lui-même, en dehors de vos patronages et de vos subventions, par l'évolution naturaliste du siècle, par cet esprit de logique et de science qui transforme en ce moment le corps social tout entier. Que les faibles meurent, les reins cassés; c'est la loi. Quant aux forts, ils ne relèvent que d'eux-mêmes; ils apportent un appui à l'Etat et ils n'attendent rien de lui.

—

LES DÉCORS ET LES ACCESSOIRES

I

Je veux parler du mouvement naturaliste qui se produit au théâtre, simplement au point de vue des décors et des accessoires. On sait qu'il y a deux avis parfaitement tranchés sur la question : les uns voudraient qu'on en restât à la nudité du décor classique, les autres exigent la reproduction du milieu exact, si compliquée qu'elle soit. Je suis évidemment de l'opinion de ceux-ci; seulement, j'ai mes raisons à donner.

Il faut étudier la question dans l'histoire même de notre théâtre national. L'ancienne parade de foire, le mystère joué sur des tréteaux, toutes ces scènes dites en plein vent d'où sont sorties, parfaites et équilibrées, les tragédies et les comédies du dix-septième siècle, se jouaient entre trois lambeaux tendus sur des perches. L'imagination du public suppléait au décor absent. Plus tard, avec Corneille, Molière et Racine, chaque théâtre avait une place publique, un salon, une forêt, un temple; même la forêt ne servait guère, je crois. L'unité de lieu, qui était une règle strictement observée, impliquait ce peu de variété. Chaque pièce ne nécessitait qu'un décor; et comme, d'autre part, tous les personnages devaient se rencontrer dans ce décor, les auteurs choisissaient fatalement les mêmes milieux neutres, ce qui permettait au même salon, à la même rue, au même temple de s'adapter à toutes les actions imaginables.

J'insiste, parce que nous sommes là aux sources de la tradition. Il ne faudrait pas croire que cette uniformité, cet effacement du décor, vinssent de la barbarie de l'époque, de l'enfance de l'art décoratif. Ce qui le prouve, c'est que certains opéras, certaines pièces de gala, ont été montées alors avec un luxe de peintures, une complication de machines extraordinaire. Le rôle neutre du décor était dans l'esthétique même du temps

On n'a qu'à assister, de nos jours, à la représentation d'une tragédie ou d'une comédie classique. Pas un instant le décor n'influe sur la marche de la pièce. Parfois, des valets apportent des sièges ou une table; il arrive même qu'ils posent ces sièges au beau milieu d'une rue. Les autres meubles, les cheminées, tout se trouve peint dans les fonds. Et cela semble fort naturel. L'action se passe en l'air, les personnages sont des types qui défilent, et non des personnalités qui vivent. Je ne discute pas aujourd'hui la formule classique, je constate simplement que les argumentations, les analyses de caractère, l'étude dialoguée des passions, se déroulant devant le trou du souffleur sans que les milieux eussent jamais à intervenir, se détachaient d'autant plus puissamment que le fond avait moins d'importance.

Ce qu'il faut donc poser comme une vérité démontrée, c'est que l'insouciance du dix-septième siècle pour la vérité du décor vient de ce que la nature ambiante, les milieux, n'étaient pas regardés alors comme pouvant avoir une influence quelconque sur l'action et sur les personnages. Dans la littérature du temps, la nature comptait peu. L'homme seul était noble, et encore l'homme dépouillé de son humanité, l'homme abstrait, étudié dans son fonctionnement d'être logique et passionnel. Un paysage au théâtre, qu'était-ce cela? on ne voyait pas les paysages réels, tels qu'ils s'élargissent par les temps de soleil ou de pluie. Un salon complètement meublé, avec la vie qui l'échauffe et lui donne une existence propre, pourquoi faire? les personnages ne vivaient pas, n'habitaient pas, ne faisaient que passer pour déclamer les morceaux qu'ils avaient à dire.

C'est de cette formule que notre théâtre est parti. Je ne puis faire l'historique des phases qu'il a parcourues. Mais il est facile de constater qu'un mouvement lent et continu s'est opéré, accordant chaque jour plus d'importance à l'influence des milieux. D'ailleurs, l'évolution littéraire des deux derniers siècles est tout entière dans cet envahissement de la nature. L'homme n'a plus été seul, on a cru que les campagnes, les villes, les cieux différents méritaient qu'on les étudiât et qu'on les donnât

[illegible] à l'humanité. On est [illegible] pas bien, on a prétendu qu'il était [illegible] connaître l'homme, si on ne [illegible] pas avec son vêtement, sa maison, son pays. Dès lors, les personnages abstraits ont disparu. On a présenté des individualités, en les faisant vivre de la vie contemporaine.

Le théâtre a fatalement obéi à cette évolution. Je sais que certains critiques font du théâtre une chose immuable, un art hiératique dont il ne faut pas sortir. Mais c'est là une plaisanterie que les faits démentent tous les jours. Nous avons eu les tragédies de Voltaire, où le décor jouait déjà un rôle; nous avons eu les drames romantiques qui ont inventé le décor fantaisiste et en ont tiré les plus grands effets possibles; nous avons eu les bals de Scribe, dansés dans un fond de salon; et nous en sommes arrivés au cerisier véritable de *l'Ami Fritz*, à l'atelier du peintre impressionniste de *la Cigale*, au cercle si étonnamment exact du *Club*. Que l'on fasse cette étude avec soin, on verra toutes les transitions, on se convaincra que les résultats d'aujourd'hui ont été préparés et amenés de longue main par l'évolution même de notre littérature.

Je me répète, pour mieux me faire entendre. Le malheur, ai-je dit, est qu'on veut mettre le théâtre à part, le considérer comme d'essence absolument différente. Sans doute, il a son optique. Mais ne le voit-on pas de tout temps obéir au mouvement de l'époque? A cette heure, le décor exact est une conséquence du besoin de réalité qui nous tourmente. Il est fatal que le théâtre cède à cette impulsion, lorsque le roman n'est plus lui-même qu'une enquête universelle, qu'un procès-verbal dressé sur chaque fait. Nos personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils; ils écrivent, et il leur faut des tables; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, ils se chauffent, et il leur faut un mobilier complet. D'autre part, nous étudions tous les mondes, nos pièces nous promènent dans tous les lieux imaginables, les tableaux les plus variés doivent forcément défiler devant la rampe. C'est là une nécessité de notre formule dramatique actuelle.

La théorie des critiques que fâche cette reproduction minutieuse, est que cela nuit à l'intérêt de la pièce jouée. J'avoue ne pas bien comprendre. Ainsi, on soutient cette thèse que seuls les meubles ou les objets qui servent comme accessoires devraient être réels; il faudrait peindre les autres dans le décor. Dès lors, quand on verrait un fauteuil, on se dirait tout bas : « Ah ! ah ! le personnage va s'asseoir »; ou bien, quand on apercevrait une carafe sur un meuble : « Tiens ! tiens ! le personnage aura soif »; ou bien, s'il y avait une corbeille à ouvrage au premier plan : « Très bien ! l'héroïne brodera en écoutant quelque déclaration. » Je n'invente rien, il y a des personnes, paraît-il, que ces devinettes enfantines amusent beaucoup. Lorsque le salon est complètement meublé, qu'il se trouve empli de bibelots, cela les déroute, et elles sont tentées de crier : « Ce n'est pas du théâtre ! »

En effet, ce n'est pas du théâtre, si l'on continue à vouloir regarder le théâtre comme le triomphe quand même de la convention. On nous dit : « Quoi que vous fassiez, il y a des conventions qui seront éternelles. » C'est vrai, mais cela n'empêche pas que, lorsque l'heure d'une convention a sonné, elle disparaît. On a bien enterré l'unité de lieu; cela n'a rien d'étonnant que nous soyons en train de compléter le mouvement, en donnant au décor toute l'exactitude possible. C'est la même évolution qui continue. Les conventions qui persistent n'ont rien à voir avec les conventions qui partent. Une de moins, c'est toujours quelque chose.

Comment ne sent-on pas tout l'intérêt qu'un décor exact ajoute à l'action? Un décor exact, un salon par exemple avec ses meubles, ses jardinières, ses bibelots, pose tout de suite une situation, dit le monde où l'on est, raconte les habitudes des personnages. Et comme les acteurs y sont à l'aise, comme ils y vivent bien de la vie qu'ils doivent vivre ! C'est une intimité, un coin naturel et charmant. Je sais que, pour goûter cela, il faut aimer voir les acteurs vivre la pièce, au lieu de les voir la jouer. Il y a là toute une nouvelle formule. Scribe, par exemple, n'a pas besoin des milieux réels, parce que ses personnages sont en carton. Je parle uniquement du décor exact pour les pièces où il y aurait des personnages en chair et en os, apportant avec eux l'air qu'ils respirent.

Un critique a dit avec beaucoup de sagacité : « Autrefois, des personnages vrais s'agitaient dans des décors faux; aujourd'hui, ce sont des personnages faux qui s'agitent dans des décors vrais. » Cela est juste, si ce n'est que les types de la tragédie et de la comédie classique sont vrais, sans être réels. Ils ont la vérité générale, les grands traits humains résumés en beaux vers mais ils n'ont pas la vérité individuelle, vivante et agissante, telle que nous l'entendons aujourd'hui. Comme j'ai essayé de le prouver, le décor du dix-septième siècle allait en somme à merveille avec les personnages du théâtre de l'époque; il manquait comme eux de particularités, il restait large, effacé, très approprié aux développements de la rhétorique et à la peinture de héros surhumains. Aussi est-ce un non-sens pour moi que de remonter les tragédies de Racine, par exemple, avec un grand éclat de costumes et de décors.

Mais où le critique a absolument raison, c'est lorsqu'il dit qu'aujourd'hui des personnages faux s'agitent dans des décors vrais. Je ne formule pas d'autre plainte, à chacune de mes études. L'évolution naturaliste au théâtre a fatalement commencé par le côté matériel, par la reproduction exacte des milieux. C'était là, en effet, le côté le plus commode. Le public devait être pris aisément. Aussi, depuis longtemps, l'évolution s'accomplit-elle. Quant aux personnages faux, ils sont moins faciles à transformer que les coulisses et les toiles de fond, car il s'agirait de trouver ici un homme de génie. Si les peintres décorateurs et les machinistes ont suffi pour une partie de la besogne, les auteurs dramatiques n'ont encore fait que tâtonner. Et le merveilleux, c'est que la seule exactitude dans les décors a suffi parfois pour assurer de grands succès.

En somme, n'est-ce pas un indice bien caractéristique? Il faut être aveugle pour ne pas comprendre où nous allons. Les critiques qui se plaignent de ce souci de l'exactitude dans les décors et les accessoires, ne devraient voir là qu'un des côtés de la question. Elle est beaucoup plus large, elle embrasse le mouvement littéraire du siècle entier, elle se trouve dans le courant irrésistible qui nous emporte tous au naturalisme. M. Sardou, dans *les Merveilleuses*, a voulu des tasses du Directoire; MM. Erckmann-Chatrian ont exigé, dans *l'Ami Fritz*, une fontaine qui coulât; M. Gondinet, dans *le Club*, a demandé tous les accessoires authentiques d'un cercle. On peut sourire, hausser les épaules, dire que cela ne rend pas les œuvres meilleures. Mais, derrière ces manies d'auteurs minutieux, il y a plus ou moins confusément la grande pensée d'un art de méthode et d'analyse, marchant parallèlement avec la science. Un écrivain viendra sans doute, qui mettra enfin au théâtre des personnages vrais dans des décors vrais, et alors on comprendra.

II

M. Francisque Sarcey, qui est l'autorité la plus compétente en la matière, a bien voulu répondre aux pages qu'on vient de lire. Il n'est point de mon avis, naturellement. M. Sarcey se contente de juger les œuvres au jour le jour, sans s'inquiéter de l'ensemble de la production contemporaine, constatant simplement le succès ou l'insuccès, en donnant les raisons tirées de ce qu'il croit être la science absolue du théâtre. Je suis, au contraire, un philosophe esthéticien que passionne le spectacle des évolutions littéraires, qui se soucie peu au fond de la pièce jouée, presque toujours médiocre, et qui la regarde comme une indication plus ou moins nette d'une époque et d'un tempérament; en outre, je ne crois pas du tout à une science absolue, j'estime que tout peut se réaliser, au théâtre comme ailleurs. De là, nos divergences. Mais je suis bien tranquille, M. Sarcey se flatte d'apprendre chaque jour et de se laisser convaincre par les faits. Il sera convaincu par le fait naturaliste comme il vient de l'être par le fait romantique, sur le tard.

La question des décors et des accessoires est un excellent terrain, circonscrit et nettement délimité, pour y porter l'étude des conventions au théâtre. En somme, les conventions sont la grosse affaire. On me dit que les conventions sont éternelles, qu'on ne supprimera jamais la rampe, qu'il y aura toujours des coulisses peintes, que les heures à la scène seront comptées comme des minutes, que les salons où se passent les pièces n'auront que trois murs. Eh! oui, cela est certain. Il est même un peu puéril de donner de tels arguments. Cela me rappelle un peintre classique, disant de Courbet : « Eh bien ! quoi? qu'a-t-il inventé? est-ce que ses figures n'ont pas un nez, une bouche et deux yeux comme les miennes? »

Je veux faire entendre qu'il y a, dans tout art, un fond matériel qui est fatal. Quand on fait du théâtre, on ne fait pas de la chimie. Il faut donc un théâtre, organisé comme les théâtres de l'époque où l'on vit, avec le plus ou le moins de perfectionnement du matériel employé. Il serait absurde de croire qu'on pourra transporter la nature telle quelle sur les planches, planter de vrais arbres, avoir de vraies maisons, éclairées par de vrais soleils. Dès lors, les conventions s'imposent, il faut accepter des illusions plus ou moins parfaites, à la place des réalités. Mais cela est tellement hors de discussion, qu'il est inutile d'en parler. C'est le fond même de l'art humain, sans lequel il n'y a pas de production possible. On ne chicane pas au peintre ses couleurs, au romancier son encre et son papier, à l'auteur dramatique sa rampe et ses pendules qui ne marchent pas.

Seulement, prenons une comparaison. Qu'on lise par exemple un roman de mademoiselle de Scudéri et un roman de Balzac. Le papier et l'encre leur sont tolérés à tous deux; on passe sur cette infirmité de la création humaine. Or, avec les mêmes outils, mademoiselle de Scudéri va créer des marionnettes, tandis que Balzac créera des personnages en chair et en os. D'abord, il y a la question de talent; mais il y a aussi la question d'époque littéraire. L'observation, l'étude de la nature est devenue aujourd'hui une méthode qui était à peu près inconnue au dix-septième siècle. On voit donc ici la convention tournée, comme masquée par la puissance de la vérité des peintures.

Les conventions ne font que changer; c'est encore possible. Nous ne pouvons pas créer de toutes pièces des êtres vivants, des mondes tirant tout d'eux-mêmes. La matière que nous employons est morte, et nous ne saurions lui souffler qu'une vie factice. Mais que de degrés dans cette vie factice, depuis la grossière imitation qui ne trompe personne, jusqu'à la reproduction presque parfaite qui fait crier au miracle ! Affaire de génie, dira-t-on; sans doute, mais aussi, je le répète, affaire de siècle. L'idée de la vie dans les arts est toute moderne. Nous sommes emportés malgré nous vers la passion du vrai et du réel. Cela est indéniable, et il serait aisé de prouver par des exemples que le mouvement grandit tous les jours. Croit-on arrêter ce mouvement, en faisant remarquer que les conventions subsistent et se déplacent? Eh ! c'est justement parce qu'il y a des conventions, des barrières entre la vérité absolue et nous, que nous luttons pour arriver le plus près possible de la vérité, et qu'on assiste à ce prodigieux spectacle de la création humaine dans les arts. En somme, une œuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat.

Le fond de ceci est que, comme toujours, on s'en tient à la lettre. Je parle contre les conventions, contre les barrières qui nous séparent du vrai absolu; tout de suite on prétend que je veux supprimer les conventions, que je me fais fort d'être le bon Dieu. Hélas ! je ne le puis. Peut-être serait-il plus simple de comprendre que je ne demande en somme à l'art que ce qu'il est capable de donner. Il est entendu que la nature toute nue est impossible à la scène. Seulement, nous voyons à cette heure, dans le roman, où l'on en est arrivé par l'analyse exacte

[illegible] de ces êtres. J'ai nommé Balzac qui, [illegible] les moyens artificiels de la [illegible] volumes, a su créer un monde dont les personnages vivent dans les mémoires [illegible] personnages réels. Eh bien ! je me demande chaque jour si une pareille évolution [illegible] pas possible au théâtre, si un auteur ne saura pas tourner les conventions scéniques, de [illegible] à les modifier et à les utiliser pour porter sur la scène une plus grande intensité de vie. C'est, au fond, l'esprit de toute la campagne que je fais dans ces études.

Et, certes, je n'espère pas changer rien à ce qui doit être. Je me donne le simple plaisir de prévoir un mouvement, quitte à me tromper. Je suis persuadé qu'on ne détermine pas à sa guise un mouvement au théâtre. C'est l'époque même, ce sont les mœurs, les tendances des esprits, la marche de toutes les connaissances humaines, qui transforment l'art dramatique, comme les autres arts. Il me semble impossible que nos sciences, notre nouvelle méthode d'analyse, notre roman, notre peinture, aient marché dans un sens nettement réaliste, et que notre théâtre reste seul immobile, figé dans les traditions. Je dis cela, parce que je crois que cela est logique et raisonnable. Les faits me donneront tort ou raison.

Il est donc bien entendu que je ne suis pas assez peu pratique pour exiger la copie textuelle de la nature. Je constate uniquement que la tendance paraît être, dans les décors et les accessoires, à se reprocher de la nature le plus possible ; et je constate cela comme un symptôme du naturalisme au théâtre. De plus, je m'en réjouis. Mais j'avoue volontiers que, lorsque je me montre enchanté du cerisier de l'*Ami Fritz* et du cercle du *Club*, je me laisse aller au plaisir de trouver des arguments. Il me faut bien des arguments ; je les prends où ils se présentent ; je les exagère même un peu, ce qui est naturel. Je sais parfaitement que le cerisier vrai où monte Suzel est en bois et en carton, que le cercle où l'on joue, dans *le Club*, n'est, en somme, qu'une habile tricherie. Seulement, on ne saurait nier, d'autre part, qu'il n'y a pas des cerisiers ni des cercles pareils dans Scribe, que ce souci minutieux d'une illusion plus grande est tout nouveau. De là à constater au théâtre le mouvement qui s'est produit dans le roman, il n'y a qu'une déduction logique. Les aveugles seuls, selon moi, peuvent nier la transformation dramatique à laquelle nous assistons. Cela commence par les décors et les accessoires ; cela finira par les personnages.

Remarquez que les grands décors, avec des trucs et des complications destinés à frapper le public, me laissent singulièrement froid. Il y a des effets impossibles à rendre : une inondation par exemple, une bataille, une maison qui s'écroule. Ou bien, si l'on arrivait à reproduire de pareils tableaux, je serais assez d'avis qu'on coupât le dialogue. Cela est un art tout particulier, qui regarde le peintre décorateur et le machiniste. Sur cette pente, d'ailleurs, on irait vite à l'exhibition, au plaisir grossier des yeux. Pourtant, en mettant les trucs de côté, il serait très intéressant d'encadrer un drame dans de grands décors copiés sur la nature, autant que l'optique de la scène le permettrait. Je me souviendrai toujours du merveilleux Paris, au cinquième acte de *Jean de Thommeray*, les quais s'enfonçant dans la nuit, avec leurs files de becs de gaz. Il est vrai que ce cinquième acte était très médiocre. Le décor semblait fait pour suppléer au vide du dialogue. L'argument reste fâcheux aujourd'hui, car, si l'acte avait été bon, le décor ne l'aurait pas gâté, au contraire.

Mais je confesse que je suis beaucoup plus touché par des reproductions de milieux moins compliqués et moins difficiles à rendre. Il est très vrai que le cadre ne doit pas effacer les personnages par son importance et sa richesse. Souvent les lieux sont une explication, un complément de l'homme qui s'y agite, à condition que l'homme reste le centre, le sujet que l'auteur s'est proposé de peindre. C'est lui qui est la somme totale de l'effet, c'est en lui que le résultat général doit s'obtenir ; le décor réel ne se développe que pour lui apporter plus de réalité, pour le poser dans l'air qui lui est propre ; devant le spectateur. En dehors de ces conditions, je fais bon marché de toutes les curiosités de la décoration, qui ne sont guère à leur place que dans les féeries.

Nous avons conquis la vérité du costume. On observe aujourd'hui l'exactitude de l'ameublement. Les pas déjà faits sont considérables. Il ne reste guère qu'à mettre à la scène des personnages vivants, ce qui est, il est vrai, le moins commode. Dès lors, les dernières traditions disparaîtraient, on règlerait de plus en plus la mise en scène sur les allures de la vie elle-même. Ne remarque-t-on pas, dans le jeu de nos auteurs, une tendance réaliste très accentuée? La génération des artistes romantiques a si bien disparu, qu'on éprouve toutes les peines du monde à remonter les pièces de 1830 ; et encore les vieux auteurs crient-ils à la profanation. Autrefois, jamais un auteur n'aurait osé parler en tournant le dos au public ; aujourd'hui, cela a lieu dans une foule de pièces. Ce sont de petits faits, mais des faits caractéristiques. On vit de plus en plus les pièces, on ne les déclame plus.

Je me résume, en reprenant une phrase que j'ai écrite plus haut : une œuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat.

III

Quitte à me répéter, je reviens une fois de plus à la question des décors. Tout à l'heure, j'examinerai le très remarquable ouvrage de M. Adolphe Jullien sur le costume au théâtre. Je regrette beaucoup qu'un ouvrage semblable n'existe pas sur les décors. M. Jullien a bien dit, çà et là, un mot des décors ; car, selon sa juste remarque, tout se tient dans les évolutions dramatiques ; le même mouvement qui transforme les costumes, transforme en même temps les décors, et semble n'être d'ailleurs qu'une conséquence des périodes littéraires elles-mêmes. Mais il n'en est pas moins désirable qu'un livre spécial soit fait sur l'histoire des décors, depuis les tréteaux où l'on jouait les mystères, jusqu'à nos scènes actuelles qui se piquent du natura-

lisme le plus exact. En attendant, sans avoir la prétention de toucher au grand travail historique qu'elle nécessiterait, je vais essayer de poser la question d'une façon logique.

M. Sarcey a fait toute une campagne contre l'importance que nos théâtres donnent aujourd'hui aux décors. Il a dit, comme toujours, d'excellentes choses, pleines de bon sens; mais j'estime qu'il a tout brouillé et qu'il faudrait, pour s'entendre, éclairer un peu la question et distinguer les différents cas.

D'abord, mettons de côté la féerie et le drame à grand spectacle. J'entends rester dans la littérature. Il est certain que les pièces où certains tableaux sont uniquement des prétextes à décors, tombent par là même au rang des exhibitions foraines; elles ont dès lors un intérêt particulier; faites pour les yeux, elles sont souvent intéressantes par le luxe et l'art qu'on y déploie. C'est tout un genre, dont je ne pense pas que M. Sarcey demande la disparition. Les décors y sont d'autant plus à leur place, qu'ils y jouent le principal rôle. Le public s'y amuse; ceux qui n'aiment pas ça, n'ont qu'à rester chez eux. Quant à la littérature, elle demeure complètement étrangère à l'affaire, et dès lors elle ne saurait en souffrir.

J'entends bien, d'ailleurs, ce dont M. Sarcey se plaint. Il accuse les directeurs et les auteurs de spéculer sur ce goût du public pour les décors riches, en introduisant quand même des décors à sensation dans des œuvres littéraires qui devraient s'en passer. Par exemple, on se souvient des magnificences de *Balsamo;* il y avait là une galerie des glaces et un feu d'artifice d'une utilité discutable au point de vue du drame, et qui, du reste, ne sauvèrent pas la pièce. Eh bien! dans ce cas nettement défini, M. Sarcey a raison. Un décor qui n'a pas d'utilité dramatique, qui est comme une curiosité à part, mise là pour éblouir le public, ravale un ouvrage au rang inférieur de la féerie et du mélodrame à spectacle. En un mot, le décor pour le décor, si riche et si curieux soit-il, n'est qu'une spéculation et ne peut que gâter une œuvre littéraire.

Mais cela entraîne-t-il la condamnation du décor exact, riche ou pauvre? Doit-on toujours citer le théâtre de Shakspeare, où les changements à vue étaient simplement indiqués par des écriteaux? Faut-il croire que nos pièces modernes pourraient se contenter, comme les pièces du dix-septième siècle, d'un décor abstrait, salon sans meubles, péristyle de temple, place publique? En un mot, est-on bien venu de déclarer que le décor n'a aucune importance, qu'il peut être quelconque, que le drame est dans les personnages et non dans les lieux où ils s'agitent? C'est ici que la question se pose sérieusement.

Une fois encore, je me trouve en face d'un absolu. Les critiques qui défendent les conventions, disent à tout propos : « le théâtre », et ce mot résume pour eux quelque chose de définitif, de complet, d'immuable : le théâtre est comme ceci, le théâtre est comme cela. Ils vous envoient Shakspeare et Molière à la tête. Du moment où les maîtres, il y a deux siècles, faisaient jouer des chefs-d'œuvre sans décors, nous sommes ridicules d'exiger aujourd'hui, pour nos œuvres médiocres, les lieux exacts, avec un embarras extraordinaire d'accessoires. Et de là à parler de la mode, il n'y a pas loin. Pour les critiques en question, il semble que notre goût actuel, notre souci de la vérité des milieux, de l'illusion scénique poussée aux dernières limites, ne soit qu'une pure affaire de mode, un engouement du public qui passera. Ainsi, M. Sarcey s'est demandé pourquoi meubler un salon; ne peignait-on pas tout dans le décor autrefois? et il n'est pas éloigné de vouloir qu'on revienne à la nudité ancienne, qui avait l'avantage de laisser la scène plus libre. En effet, pourquoi ne retournerait-on pas au décor abstrait, si rien ne nous en empêche, s'il n'y a dans nos complications actuelles qu'un caprice? M. Sarcey, avec son bon sens pratique, fait valoir tous les avantages : l'économie, les pièces montées plus vite, la littérature épurée et triomphant seule.

Mon Dieu! cela est fort juste, fort raisonnable. Mais, si nous ne retournons pas au décor abstrait, c'est que nous ne le pouvons pas, tout bonnement. Il n'y a pas le moindre engouement dans notre fait. Le décor exact s'est imposé de lui-même, peu à peu, comme le costume exact. Ce n'est pas une affaire de mode, c'est une affaire d'évolution humaine et sociale. Nous ne pouvons pas plus revenir aux écriteaux de Shakspeare, que nous ne pouvons revivre au seizième siècle. Cela nous est défendu. Sans doute des chefs-d'œuvre ont poussé dans cette convention du décor; car ils étaient là comme dans leur sol naturel; mais ce sol n'est plus le nôtre, et je défie un auteur dramatique d'aujourd'hui de rien créer de vivant, s'il ne plante pas solidement son œuvre dans notre terre du dix-neuvième siècle.

Comment un homme de l'intelligence de M. Sarcey ne tient-il pas compte du mouvement qui transforme continuellement le théâtre? Il est très lettré, très érudit; il connaît comme pas un notre répertoire ancien et moderne; il a tous les documents pour suivre l'évolution qui s'est produite et qui se continue. C'est là une étude de philosophie littéraire qui devrait le tenter. Au lieu de s'enfermer dans une rhétorique étroite, au lieu de ne voir dans le théâtre qu'un genre soumis à des lois, pourquoi n'ouvre-t-il pas sa fenêtre toute grande et ne considère-t-il pas le théâtre comme un produit humain, variant avec les sociétés, s'élargissant avec les sciences, allant de plus en plus à cette vérité qui est notre but et notre tourment?

Je reste dans la question des décors. Voyez combien le décor abstrait du dix-septième siècle répond à la littérature dramatique du temps. Le milieu ne compte pas encore. Il semble que le personnage marche en l'air, dégagé des objets extérieurs. Il n'influe pas sur eux, et il n'est pas déterminé par eux. Toujours il reste à l'état de type, jamais il n'est analysé comme individu. Mais, ce qui est plus caractéristique, c'est que le personnage est alors un simple mécanisme cérébral; le corps n'intervient pas, l'âme seule fonctionne, avec les idées, les sentiments, les passions. En un mot, le théâtre de l'époque emploie l'homme psychologique, il ignore l'homme physiologique. Dès lors, le milieu n'a plus de rôle à jouer, le décor devient inu-

tile. Peu importe le lieu où l'action se passe, du moment qu'on refuse aux différents lieux toute influence sur les personnages. Ce sera une chambre, un vestibule, une forêt, un carrefour; même un écriteau suffira. Le drame est uniquement dans l'homme, dans cet homme conventionnel qu'on a dépouillé de son corps, qui n'est plus un produit du sol, qui ne trempe plus dans l'air natal. Nous assistons au seul travail d'une machine intellectuelle, mise à part, fonctionnant dans l'abstraction.

Je ne discuterai point ici s'il est plus noble en littérature de rester dans cette abstraction de l'esprit ou de rendre au corps sa grande place, par amour de la vérité. Il s'agit pour le moment de constater de simples faits. Peu à peu, l'évolution scientifique s'est produite, et nous avons vu le personnage abstrait disparaître pour faire place à l'homme réel, avec son sang et ses muscles. Dès ce moment, le rôle des milieux est devenu de plus en plus important. Le mouvement qui s'est opéré dans les décors part de là, car les décors ne sont en somme que les milieux où naissent, vivent et meurent les personnages.

Mais un exemple est nécessaire, pour bien faire comprendre ce mouvement. Prenez par exemple l'Harpagon de Molière. Harpagon est un type, une abstraction de l'avarice. Molière n'a pas songé à peindre un certain avare, un individu déterminé par des circonstances particulières; il a peint l'avarice, en la dégageant même de ses conditions extérieures, car il ne nous montre seulement pas la maison de l'avare, il se contente de le faire parler et agir. Prenez maintenant le père Grandet, de Balzac. Tout de suite, nous avons un avare, un individu qui a poussé dans un milieu spécial; et Balzac a dû peindre le milieu, et nous n'avons pas seulement avec lui l'abstraction philosophique de l'avarice, nous avons l'avarice étudiée dans ses causes et dans ses résultats, toute la maladie humaine et sociale. Voilà en présence la conception littéraire du dix-septième siècle et celle du dix-neuvième : d'un côté, l'homme abstrait, étudié hors de la nature; de l'autre, l'homme d'après la science, remis dans la nature et y jouant son rôle strict, sous des influences de toutes sortes.

Eh bien ! il devient dès lors évident que, si Harpagon peut jouer son drame dans n'importe quel lieu, dans un décor quelconque, vague et mal peint, le père Grandet ne peut pas plus jouer le sien en dehors de sa maison, de son milieu, qu'une tortue ne saurait vivre hors de sa carapace. Ici, le décor fait partie intégrante du drame; il est de l'action, il l'explique, et il détermine le personnage.

La question des décors n'est pas ailleurs. Ils ont pris au théâtre l'importance que la description a prise dans nos romans. C'est montrer un singulier entêtement dans l'absolu, que de ne pas comprendre l'évolution fatale qui s'est accomplie, et la place considérable qu'ils tiennent légitimement aujourd'hui dans notre littérature dramatique. Ils n'ont cessé depuis deux cents ans de marcher vers une exactitude de plus en plus grande, du même pas d'ailleurs et au travers des mêmes obstacles que les costumes. A cette heure, la vérité triomphe partout. Ce n'est pas que nous soyons arrivés à un emploi sage de cette vérité des milieux. On sacrifie plus à la richesse et à l'étrangeté qu'à l'exactitude. Ce que je voudrais, ce serait, chez les auteurs dramatiques, un souci du décor vrai, uniquement lorsque le décor explique et détermine les faits et les personnages. Je reprends *Eugénie Grandet*, qui a été mise au théâtre, mais très médiocrement; eh bien ! il faudrait que, dès le lever du rideau, on se crût chez le père Grandet; il faudrait que les murs, que les objets ajoutassent à l'intérêt du drame, en complétant les personnages comme le fait la nature elle-même.

Tel est le rôle des décors. Ils élargissent le domaine dramatique en mettant la nature elle-même au théâtre, dans son action sur l'homme. On doit les condamner, dès qu'ils sortent de cette fonction scientifique, dès qu'ils ne servent plus à l'analyse des faits et des personnages. Ainsi, M. Sarcey a raison, lorsqu'il blâme la magnificence avec laquelle on remonte les anciennes tragédies; c'est méconnaître leur véritable cadre. Tout décor ajouté à une œuvre littéraire comme un ballet, uniquement pour boucher un trou, est un expédient fâcheux. Au contraire, il faut applaudir, lorsque le décor exact s'impose comme le milieu nécessaire de l'œuvre, sans lequel elle resterait incomplète et ne se comprendrait plus. Et, la question se trouvant ainsi posée, il n'y a qu'à laisser la critique faite pour ou contre des campagnes qui ne hâteront ni n'arrêteront l'évolution naturaliste au théâtre. Cette évolution est un travail humain et social sur lequel des volontés isolées ne peuvent rien. Malgré son autorité, M. Sarcey ne nous ramènera pas aux décors abstraits de Molière et de Shakspeare, pas plus qu'il ne peut ressusciter les artistes du dix-septième siècle avec leurs costumes, et le public de l'époque avec ses idées. Elargissez donc le chemin et laissez passer l'humanité en marche.

LE COSTUME

I

Je viens de lire un bien intéressant ouvrage : l'*Histoire du costume au théâtre*, par M. Adolphe Jullien.

Depuis bientôt quatre ans que je m'occupe de critique dramatique, me souciant moins des œuvres que du mouvement littéraire contemporain, me passionnant surtout contre les traditions et les conventions, j'ai senti bien souvent de quelle utilité serait une Histoire de notre théâtre national. Sans doute, cette Histoire a été faite, et plusieurs fois. Mais je n'en connais pas une qui ait été écrite dans le sens où je la voudrais, sur le plan que je vais tâcher d'esquisser largement.

Je voudrais une Histoire de notre théâtre qui eût pour base, comme l'*Histoire de la littérature anglaise*, de M. Taine, le sol même, les mœurs, les moments historiques, la race et les facultés maîtresses. C'est là aujourd'hui la meilleure méthode critique, lorsqu'on l'emploie sans outrer l'esprit de système. Et cette Histoire montrerait alors clairement, en s'appuyant sur les faits, le lent chemin parcouru depuis les mystères jusqu'à nos comédies modernes, toute une évolution naturaliste, qui, partie des conventions les plus blessantes et les plus grossières, les a peu à peu diminuées d'année en année, pour se rapprocher toujours davantage des réalités naturelles et humaines. Tel serait l'esprit même de l'œuvre, l'ouvrage tendrait simplement à prouver la marche constante vers la vérité, une poussée fatale, un progrès s'opérant à la fois dans les décors, les costumes, la déclamation, les pièces, et aboutissant à nos luttes actuelles. Je souris, lorsqu'on m'accuse de me poser en révolutionnaire. Eh ! je sais bien que la révolution a commencé du jour où le premier dialogue a été écrit, car c'est une fatalité de notre nature, de ne pouvoir rester stationnaire, de marcher, même malgré nous, à un but qui se recule sans cesse.

Les aimables fantaisistes ont un argument : dans les lettres, le progrès n'existe pas. Sans doute, si l'on parle du génie. L'individualité d'un écrivain existe en dehors des formules littéraires de son temps. Peu importe la situation où il trouve les lettres à sa naissance ; il s'y taille une place, il laisse quand même une production puissante, qui a sa date ; seulement, j'ajouterai que tous les génies ont été révolutionnaires, qu'ils ont précisément grandi au-dessus des autres, parce qu'ils ont élargi la formule de leur âge. Ainsi donc, il faut distinguer entre l'individualité des écrivains et le progrès des lettres. J'accorde qu'en tous temps, avec les formules les plus fausses, au milieu des conventions les plus ridicules, le génie a laissé des monuments impérissables. Mais il faut qu'on m'accorde ensuite que les époques se transforment, que la loi de ce mouvement paraît être un besoin constant de mieux voir et de mieux rendre. En somme, l'individualité est comme la graine qui tombe dans tel ou tel terrain ; sans elle pas de plante, elle est la vie ; mais le terrain a aussi son importance, car c'est lui, qui va déterminer, par sa nature, les façons d'être de la plante.

Je me suis toujours prononcé pour l'individualité. Elle est l'unique force. Cependant, nous n'irions pas loin dans nos études critiques, si nous voulions l'abstraire de l'époque où elle se produit. Nous sommes tout de suite forcés d'en arriver à l'étude du terrain. C'est cette étude du terrain qui m'intéresse, parce qu'elle m'apparaît pleine d'enseignements. Puis, nous nous trouvons ici dans un domaine qui devient de jour en jour plus scientifique. Si on laisse l'individualité de côté pour la reprendre et l'étudier chaque fois qu'elle se produira ; si on se borne à examiner, par exemple, l'histoire des conventions au théâtre, on reste frappé de cette loi constante dont je viens de parler, de ce lent progrès vers toutes les vérités. Cela est indéniable.

Je ne fais qu'indiquer à larges traits un plan général. Prenez les décors : c'est d'abord des toiles pendues à des cordes ; c'est ensuite les compartiments des mystères, puis un même décor pour toutes les pièces, puis un décor fait en vue de chaque œuvre, puis une recherche de plus en plus marquée de l'exactitude des lieux, jusqu'aux copies si fidèles de notre temps. Prenez les costumes, et j'y reviendrai longuement avec M. Jullien : même gradation, la fantaisie et l'insouciance comme point de départ, et une continuelle réforme aboutissant à nos scrupules historiques d'aujourd'hui. Prenez la déclamation, l'art du comédien : pendant deux siècles on déclame sur un ton ampoulé, on lance les vers comme un chant d'église, sans la moindre recherche de la justesse et de la vie ; puis, avec mademoiselle Clairon, avec Lekain, avec Talma, le progrès s'accomplit très péniblement et au milieu des discussions. Ce qu'on paraît ignorer, c'est que, si l'on jouait aujourd'hui, à la Comédie-Française, une pièce de Corneille, de Molière ou de Racine, comme elle a été jouée à la création, on se tiendrait les côtes de rire, tant les décors, les costumes et le ton des acteurs sembleraient grotesques.

Voilà qui est clair. Le progrès, ou si l'on aime mieux l'évolution, ne peut faire doute pour personne. Depuis le quinzième siècle, il s'est produit ce que je nommerai un besoin d'illusion plus grand. Les conventions, les erreurs de toutes sortes ont disparu, une à une, chaque fois qu'une d'entre elles a fini par trop choquer le public. On doit ajouter qu'il a fallu des années et l'effort des plus grands génies pour venir à bout des moindres contre-sens. C'est là ce que je voudrais voir établi nettement par une Histoire de notre théâtre national.

Tenez, une des questions les plus curieuses et qui montre bien l'imbécillité de la convention. Au quinzième siècle, tous les rôles de femme étaient tenus par de jeunes garçons. Ce fut seu-

[illegible] un scandale affreux ; le public se fâchait, trouvait cela immoral. Et le plus étonnant, c'est [illegible] qu'ils portaient, donnaient naissance à de hon- [illegible] qui semblaient ne choquer personne. On sait aujourd'hui combien est pénible pour notre pa- [illegible] vêtu d'une robe ; c'est juste l'effet contraire, [illegible] vaient une nécessité morale, car pour eux une [illegible] son sexe. D'ailleurs, pendant tout le dix-septième siècle, des hommes tinrent encore les rôles de vieilles femmes et de soubrettes. Ce fut Béjart qui créa madame Pernelle. Beauval parut dans madame Jourdain, madame de Sottenville, Philaminte. Essayez aujourd'hui de rétablir une pareille distribution, et la tentative semblera ordurière.

Ajoutez que beaucoup de rôles étaient joués sous le masque. Cela du coup tuait l'expression, tout un coin de l'art du comédien. Pourvu que le vers fût lancé, le public était content. Il paraissait n'éprouver aucun besoin de réalité matérielle. J'ai trouvé dans l'ouvrage de M. Jullien une phrase qui m'a frappé. « Oreste, César, Horace, dit-il, étaient burlesquement travestis en courtisans de la plus grande cour d'Europe, et cette mode, qui nous paraîtrait aujourd'hui si déplaisante, ne choquait en rien nos ancêtres, qui semblaient, à dire vrai, ne juger les œuvres dramatiques que par les yeux de la pensée, en faisant abstraction complète de la représentation théâtrale. » Tout est là, méditez cette expression : [illegible].

En effet, la grande évolution naturaliste, qui part du quinzième siècle pour arriver au nôtre, porte tout entière sur la substitution lente de l'homme physiologique à l'homme métaphysique. Dans la tragédie, l'homme métaphysique, l'homme d'après le dogme et la logique, régnait absolument. Le corps ne comptant pas, l'âme étant regardée comme l'unique pièce intéressante de la machine humaine, tout drame se passait en l'air, dans l'esprit pur. Dès lors, à quoi bon le monde tangible? Pourquoi s'inquiéter du lieu où se passait l'action? Pourquoi s'étonner d'un costume baroque, d'une déclamation fausse? Pourquoi remarquer que la reine Didon était un garçon que sa barbe naissante forçait à porter un masque? Tout cela n'importait pas, on ne descendait pas à ces misères, on écoutait la pièce comme une dissertation d'école sur un cas donné. Cela se passait au-dessus de l'homme, dans le monde des idées, si loin de l'homme réel, que la réalité du spectacle aurait gêné.

Tel est le point de départ, le point religieux dans les mystères, le point philosophique plus tard dans la tragédie. Et c'est dès le début aussi que l'homme naturel, étouffé sous la rhétorique et sous le dogme, se débat sourdement, veut se dégager, fait de longs efforts inutiles, [illegible]. Toute l'histoire de notre théâtre est dans ce triomphe de l'homme physiologique apparaissant davantage à chaque époque, sous le mannequin de l'idéalisme religieux et philosophique. Corneille, Molière, Racine, Voltaire, Beaumarchais, et de nos jours, Victor Hugo, Emile Augier, Alexandre Dumas fils, Sardou lui-même, n'ont eu qu'une besogne, même lorsqu'ils ne s'en sont pas nettement rendu compte : augmenter la réalité de l'œuvre dramatique, progresser dans la vérité, dégager de plus en plus l'homme naturel et l'imposer au public. Et, fatalement, l'évolution ne s'arrête pas avec eux, elle continue, elle continuera toujours. L'humanité est très jeune.

M. Jullien a parfaitement compris cette évolution, lorsqu'il a écrit ceci : « Il est à remarquer que, dans toute l'histoire du théâtre en France, non seulement la déclamation et le jeu des acteurs sont en rapport avec le costume théâtral et en ont suivi les modifications, mais que ce rapport existait aussi entre les costumes et les défauts des pièces. Rien n'est isolé au théâtre ; tout s'enchaîne et se tient : défauts et décadence, qualités et progrès. »

C'est très juste. Je l'ai dit, l'évolution se porte sur tout, et c'est justement là ce qui en montre le caractère scientifique. Aucun caprice ; une marche logique, allant à un but déterminé. Les étapes elles-mêmes, plus ou moins retardées, s'expliquent par des causes fixes, la résistance du public et des mœurs, la venue de grands écrivains et de grands acteurs, les circonstances historiques, favorables ou défavorables. Si un esprit sincère, amoureux de l'étude, écrivait l'Histoire que je demande, il nous ferait faire un bien grand pas dans cette question de la convention que j'ai prise pour champ de lutte. Je puiserais dans cette œuvre des arguments décisifs, et je suis persuadé que toutes les intelligences nettes seraient bientôt de mon côté.

Mais voilà, cette Histoire de notre théâtre n'existe pas, et ce n'est pas moi qui l'écrirai, car elle demanderait un loisir dont je ne puis disposer. Plus tard, on l'écrira, cela est certain ; l'évolution qui se produit dans notre critique elle-même, la conduit à ces études d'ensemble, à cette analyse des grands mouvements de l'esprit. Aujourd'hui, si nous manquons d'arguments, c'est que tout le passé doit être remis en question, et être fouillé avec nos nouvelles méthodes. La besogne de déblaiement sera beaucoup plus facile pour nos petits-fils, parce qu'ils auront des outils solides. Chaque jour, je me sens arrêté, faute de pouvoir procéder aux études nécessaires. Et ce qui me manque surtout, c'est une Histoire générale de notre littérature, écrite sur les documents exacts et d'après la méthode scientifique.

Dès lors, on doit comprendre quelle a été ma joie en lisant l'*Histoire du costume au théâtre*, qui ne traite à la vérité qu'un côté assez restreint de la question, mais qui suffit pour indiquer nettement l'évolution naturaliste au théâtre, depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours. La tentative est excellente ; maintenant on peut voir ce que donnerait une Histoire générale.

II

Du quinzième siècle au dix-septième, la confusion est absolue pour le costume au théâtre.

Ce qui domine, c'est un besoin de richesse croissant, sans aucun souci de bon sens ni d'exactitude. [illegible] premiers opéras, on voit les déesses, les rois, les reines, vêtus d'étoffes d'or et d'argent, avec une fantaisie et une prodigalité dont nos féeries peuvent donner une idée. Les pièces historiques, d'ailleurs, sont traitées de la même façon; les Grecs, les Romains, ont des ajustements mythologiques du caprice le plus singulier. Pourtant, dès Mazarin, un mouvement se produit vers la vérité: le cardinal apportait de l'Italie le goût de l'antiquité; seulement, il faut ajouter que les costumes offraient toujours d'étranges compromis. Enfin, arrive le costume romain, tel que le portaient les héros de Racine. Ce costume était copié sur celui des statues d'empereurs romains que nous a laissées l'antiquité. Mais Louis XIV, qui venait de l'adopter pour ses carrousels, l'avait défiguré d'une étonnante manière. Ecoutez M. Jullien :

« La cuirasse, tout en gardant la même forme, est devenue un corps de brocart; les knémides se sont changées en brodequins de soie brodée s'adaptant sur des souliers à talons rouge, et les nœuds de rubans remplacent les franges des épaules. Enfin, un tonnelet dentelé, rond et court, un petit glaive dont le baudrier passe sous la cuirasse; par-dessus tout cela, la perruque et la cravate de satin : voilà ce qui composait l'habit à la romaine du dix-septième siècle. Le casque de carrousel, qui reste dans l'opéra, est le plus souvent remplacé dans la tragédie par le chapeau de cour avec plumes. »

Voilà dans quel attirail ont été créés tous les chefs-d'œuvre de Racine. D'ailleurs, les tragédies de Corneille étaient, elles aussi, mises à cette mode; on voyait Horace poignarder Camille en gants blancs. Et remarquez qu'il y avait là un progrès, car jusqu'à un certain point ce costume d'apparat se basait sur la vérité. Racine fit bien quelques efforts pour se soustraire aux modes du temps; mais il n'insista guère. Molière fut plus énergique; on connaît l'anecdote qui le montre entrant dans la loge de sa femme, le soir de la première représentation de *Tartufe*, et la faisant se déshabiller, en la trouvant vêtue d'un costume magnifique pour jouer le rôle d'une femme « qui est incommodée » dans la pièce. Les acteurs comiques, en effet, ne respectaient pas plus la vérité que les acteurs tragiques. La richesse dominait quand même. Une des causes de ce luxe, sans nécessité le plus souvent, venait de l'habitude où étaient les seigneurs de donner en cadeau aux comédiens, comme une marque de satisfaction, des habits superbes qu'ils avaient portés. On comprend dès lors la bizarre confusion que devaient produire sur la scène ces costumes contemporains d'un luxe outré, mêlés à des costumes défraîchis de toutes les coupes et de toutes les modes. En un mot, le pêle-mêle le plus barbare régnait, sans que le public parût choqué. On s'en tenait à l'homme métaphysique, à une idée d'abstraction et de rhétorique, comme je le disais plus haut.

Tout le dix-septième siècle a donc été faux et majestueux. Pendant la première moitié du dix-huitième siècle, on voit se dérouler une période de transition. Nous ne pouvons au juste nous [illegible] trait le triomphe de la vérité du costume. On devait lutter contre la tradition, contre les habitudes du public, le goût et l'inertie des comédiens, surtout la coquetterie des comédiennes. Il a fallu des années d'efforts, au milieu des railleries et des insultes, pour que le naturalisme s'imposât, dans cette question si simple et d'ailleurs secondaire de l'exactitude historique. Ce fut pourtant des femmes que partit la réforme : mademoiselle de Maupin osa paraître à l'Opéra, dans le rôle de Médée, les mains vides, sans la baguette traditionnelle, audace énorme qui révolutionna le public; d'autre part, dans *l'An-* [illegible] de robe longue ouverte, qui convenait à son rôle d'une femme relevant de couches. Mais un nouveau caprice faillit tout compromettre. Croyant arriver à plus de vérité, les actrices adoptèrent, pour toutes les pièces, des vêtements identiques à ceux des dames de la cour. Et, dès lors, commença le long compromis entre le moderne et l'antique, qui a duré jusqu'à Talma.

« Les actrices tragiques, dit M. Jullien, eurent de grands paniers, des robes de cour, des plumets et des diamants sur la tête; elles se surchargeaient de franges, d'agréments, de rubans multicolores. » Et ce n'était pas seulement les grands rôles qui se paraient ainsi, les suivantes et les soubrettes, jusqu'aux paysannes, se montraient vêtues de velours et de soie, les bras et les épaules chargés de pierreries. Elles agissaient ainsi autant par convenance que par coquetterie, car elles auraient cru manquer au public en paraissant habillées simplement dans le costume de leurs rôles. D'ailleurs, cette idée ne venait à personne, excepté à des esprits très nets qui devançaient leur époque, qui réclamaient une réforme des costumes, de la diction, du théâtre tout entier, et qu'on injuriait en se moquant d'eux. Voilà qui doit nous donner du courage, à nous autres dont les idées naturalistes paraissent aujourd'hui si drôles et si odieuses à la fois.

Je résume ici à grands traits, je néglige les transitions. Mademoiselle Sallé, une danseuse célèbre de l'Opéra, se permit la première de paraître, dans Pygmalion, sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur la tête. Elle avait rencontré en France de tels obstacles, de telles mauvaises volontés, qu'elle s'était vue forcée d'aller créer le rôle à Londres. Plus tard, elle eut un grand succès à Paris. Mais j'arrive à mademoiselle Clairon, qui a tant fait pour la réforme du costume et de la diction. Elle étudiait l'antiquité, elle cherchait l'esprit de ses rôles dans les monuments historiques. Pourtant, elle résista longtemps aux conseils de Marmontel, qui la suppliait de quitter la déclamation chantante, comme elle avait quitté les oripeaux du grand siècle. Un jour, elle voulut tenter la partie. Il faut laisser ici la parole à Marmontel, qui a parlé de cette représentation : « L'événement passa son attente et la mienne. Ce ne fut plus l'actrice, ce fut Roxane elle-même que l'on crut voir et entendre. On se demandait : « Où sommes-nous? » On n'avait rien entendu de pareil. » Quel beau cri d'étonnement et quelle surprise dans ce triomphe brusque de la vérité !

Mademoiselle Clairon ne devait pas s'en tenir

là. Elle joua l'*Electre*, de Crébillon, huit jours plus tard. Marmontel, qui a défendu la vérité au théâtre avec passion, écrit encore ceci : « Au lieu du panier ridicule et de l'ample robe de deuil qu'on lui avait vus dans ce rôle, elle y parut en simple habit d'esclave, échevelée et les bras chargés de longues chaînes. Elle y fut admirable, et, quelque temps après, elle fut plus sublime encore dans l'*Electre*, de Voltaire. Ce rôle, que Voltaire, lui avait fait déclamer avec une lamentation continuelle et monotone, parlé plus naturellement, acquit une beauté inconnue à lui-même. » Mademoiselle Clairon poussa si loin ce qu'on appellerait aujourd'hui la passion du naturalisme, qu'un jour, au cinquième acte de *Didon*, elle crut pouvoir paraître en chemise, absolument en chemise, « afin de marquer, dit M. Jullien, quel désordre portait dans ses sens le songe qui l'avait chassée de son lit ». Il est vrai qu'elle ne recommença pas. Nous autres, gens de peu de morale comme on sait, nous n'en sommes pas encore à réclamer la chemise.

Je suis obligé de me hâter, je passe à Lekain qui fut également un des grands réformateurs du théâtre. « D'abord fougueux et sans règle, dit M. Jullien, mais plein d'une chaleur communicative, il plut à la jeunesse et déplut aux amateurs de l'ancienne psalmodie qui l'appelaient le *taureau*, parce qu'ils ne retrouvaient plus chez lui cette diction chantante et martelée, cette déclamation redondante qui les berçait si doucement d'habitude. » Il s'occupa beaucoup aussi du costume, il parut d'abord dans Oreste avec un vêtement dessiné par lui qui étonna, mais qui fut accepté. Plus tard, il s'enhardit jusqu'à jouer Ninias, les manches retroussées, les bras teints de sang, les yeux hagards. On était bien loin de la tragédie pompeuse de Louis XIV. Pourtant, il ne faut pas croire que le costume de cour eût complètement disparu. Malgré ses audaces, Lekain laissa beaucoup à faire à Talma.

Je passe rapidement sur madame Favart, qui la première joua des paysannes avec des sabots à l'Opéra-Comique, sur la Saint-Huberty, une artiste lyrique de génie, qui porta le premier costume de Didon vraiment historique, une tunique de lin, des brodequins lacés sur le pied nu, une couronne entourée d'un voile retombant par derrière, un manteau de pourpre, une robe attachée par une ceinture au-dessous de la gorge. Je passe également sur Clairval, Dugazon et Larive, qui continuèrent plus ou moins les réformes de mademoiselle Clairon et de Lekain. A ce moment, un grand pas était fait; mais, si le mouvement de réforme s'accentuait, on était encore loin de la vérité. Les coupes des vêtements étaient changées, mais les étoffes trop riches demeuraient. Talma allait enfin porter le dernier coup à la convention.

Ce comédien de génie fut passionné pour son art. Il fouilla l'antiquité, il réunit une collection de costumes et d'armes, il se fit dessiner des costumes par David, ne négligeant aucune source, voulant la vérité exacte pour arriver au caractère. Ici, je me permettrai une longue citation qui résumera les réformes opérées par Talma.

« Il parut dans le rôle du tribun Proculus, de *Brutus*, vêtu d'un costume fidèlement calqué sur les habits romains. Le rôle n'avait pas quinze vers; mais cette heureuse innovation qui, d'abord, étonna et laissa quelques minutes le public en suspens, finit par être applaudie... Au foyer, un de ses camarades lui demanda « s'il « avait mis des draps mouillés sur ses épaules? » tandis que la charmante Louise Contat, lui adressant sans le vouloir l'éloge le plus flatteur, s'écriait : « Voyez donc Talma, qu'il est laid ! « Il a l'air d'une statue antique. » Pour toute réponse, le tragédien déroula aux yeux des persifleurs le modèle même que David lui avait dessiné pour son costume. A son entrée en scène, madame Vestris le regarde des pieds à la tête, et tandis que Brutus lui adressait son couplet, elle échangeait à voix basse avec Talma-Proculus ce rapide dialogue : « — Mais vous avez « les bras nus, Talma ! — Je les ai comme les « avaient les Romains. — Mais, Talma, vous « n'avez pas de culotte. — Les Romains n'en por- « taient pas. — *Cochon !...* » et, prenant la main que lui offrait Brutus, elle sortit de scène en étouffant de colère. »

Voilà le cri réactionnaire en art : Cochon ! Nous sommes tous des cochons, nous autres qui voulons la vérité. Je suis personnellement un cochon, parce que je me bats contre la convention au théâtre. Songez donc, Talma montrait ses jambes. Cochon ! Et moi, je demande qu'on montre l'homme tout entier. Cochon ! cochon !

Je m'arrête. L'ouvrage de M. Jullien prouve, avec un luxe d'évidence, la continuelle évolution naturaliste au théâtre. Cela s'impose comme une vérité mathématique. Inutile de discuter, de dire que ce mouvement qui nous emporte à la vérité en tout, est bon ou mauvais; il est, cela suffit; nous lui obéissons de gré ou de force. Seulement, le génie va en avant, et c'est lui qui fait la besogne, pendant que la médiocrité hurle et proteste. Je sais bien que les médiocres d'aujourd'hui voudraient nous arrêter, sous le prétexte qu'il n'y a plus de réformes à faire, que nous sommes arrivés en littérature à la plus grande somme de vérité possible. Eh ! de tous temps, les médiocres ont dit cela ! Est-ce qu'on arrête l'humanité, est-ce qu'on fixe jamais sa marche en avant? Certes, non, toutes les réformes ne sont pas accomplies. Pour nous en tenir au costume, que d'erreurs aujourd'hui encore, de luxe inutile, de coquetterie déplacée, de vêtements de fantaisie ! D'ailleurs, comme le dit très bien M. Jullien, tout se tient au théâtre. Quand les pièces seront plus humaines, quand la fameuse langue du théâtre disparaîtra sous le ridicule, quand les rôles vivront davantage notre vie, ils entraîneront la nécessité de costumes plus exacts et d'une diction plus naturelle. C'est là où nous allons, scientifiquement.

III

Maintenant, je parlerai de l'époque actuelle, je répondrai aux critiques qui s'étonnent de notre guerre aux conventions. Pour eux, on a poussé la vérité aussi loin que possible sur la scène; en un mot, tout serait fait, nos devanciers ne nous auraient rien laissé à faire. J'ai déjà



Le drame romantique.

[illegible] pour arriver à une authenticité absolue. Je ne [illegible] des ajustements étranges et incommodes qui les enlaidiraient; alors, elles s'en tirent par un brin de fantaisie, elles changent la coupe, ajoutent des bijoux, inventent une coiffure. Malgré cela, l'ensemble reste satisfaisant; il y a eu là, au théâtre, un mouvement fatal déterminé par les études historiques des cinquante dernières [illegible] sortes exhumés par les chercheurs, devant cette connaissance de plus en plus élargie et familière des âges morts, il devenait naturel que le public exigeât une résurrection exacte des époques mises en scène. Ce n'est donc pas un caprice, une affaire de mode, mais une marche logique des esprits.

Donc, si la tradition maintient encore des anachronismes baroques, des fantaisies inexpli- [illegible] taine d'années, il est rare qu'aujourd'hui, en montant une pièce historique, on ne se préoccupe [illegible] s'accentuera encore, et la vérité sera complète, [illegible] fiter d'une pièce historique pour porter des toi- [illegible] en voyage; car, outre l'exactitude du costume, [illegible] à la question du vêtement dans nos pièces modernes.

Ici, rien de plus simple pour les hommes. Ils s'habillent comme vous et moi. Quelques-uns, [illegible] cité, ce qui leur fait perdre le caractère. Il faut voir le succès d'un costume exact, pour comprendre ce qu'il ajoute de vie au personnage. Mais la grosse question est encore la question [illegible] impossible d'obtenir cette simplicité; car on se heurte à une obstination de coquetterie d'autant plus vive, que les femmes n'ont point ici pour tricher le pittoresque du costume historique ou [illegible] mettre en petite ouvrière, si elle a perdu le premier éclat de sa beauté, si elle sait que les robes pauvres l'enlaidissent. Pour elle, c'est parfois [illegible] à la femme, qui souvent a besoin d'être belle. [illegible]

lement le costume, dans nos pièces contempo- [illegible] cepter la condition des personnages, lorsque ces personnages glissent à l'odieux ou au ridicule de la mise. Puis, il y a encore cette rage de belles toilettes qui s'est déclarée dans le goût même du public. Par exemple, au Vaudeville et au Gymnase, les dernières années de l'empire ont amené des exhibitions de grands couturiers qui durent encore. Une pièce ne peut se passer dans un monde riche, sans qu'aussitôt il y ait un assaut de luxe entre les actrices. A la rigueur, ces toilettes sont justifiées; mais le mauvais, c'est l'importance qu'elles prennent. Le branle étant donné, le public se passionnant plus pour les robes que pour le dialogue, on en est venu à fabriquer les pièces dans le but d'un grand étalage de modes nouvelles; on a voulu mettre dans un succès cette chance, en choisissant de préférence un milieu d'action où le luxe fût autorisé. Le lendemain d'une première représentation, la presse s'occupe autant des toilettes que de la pièce; tout Paris en cause, une bonne [illegible] trices vient au théâtre pour voir la robe bleue de celle-ci ou le nouveau chapeau de celle-là.

On dira que le mal n'est pas grand. Mais, pardon, le mal est très grand! Sous une hypocrisie de réalité, il y a là un succès cherché en dehors des œuvres elles-mêmes. Ces toilettes éclatantes ne sont pas vraies, d'ailleurs, dans leur uniformité superbe. On ne s'habille pas ainsi à toute heure du jour, on ne joue pas continuellement la gravure de mode. Puis, ce goût excessif des toilettes riches a ceci de désastreux qu'il pousse les auteurs dans la peinture d'un monde factice, d'une distinction convenue. Comment oser risquer une pièce se passant dans la bourgeoisie médiocre, ou dans le petit commerce, ou dans le peuple, lorsqu'il faut absolument au public des robes de cinq ou six mille [illegible] bourgeoises de province comme des duchesses, ou l'on introduit une cocotte, pour qu'il y ait au moins un pétard de soie et de velours. Trois actes ou cinq actes en robes de laine paraîtraient [illegible] s'il risquerait cinq actes sans la grande toilette de rigueur.

Eh bien, la vérité au théâtre souffre encore de tout cela. On hésite devant une question de costumes trop pauvres, comme on hésite devant une audace de scène. Pas une pièce de MM. Augier, Dumas et Sardou, n'a osé se passer des grandes toilettes, pas une ne descend jusqu'aux petites gens qui portent des étoffes à dix-huit sous le mètre; de sorte que tout un côté social, la grande majorité des êtres humains se trouve à peu près exclue du théâtre. Jusqu'à présent, on n'est pas allé au delà de la bourgeoisie aisée. Si l'on a mis des misérables au théâtre, des ouvriers et des employés à douze cents francs, c'est dans des mélodrames radicalement faux, peuplés de ducs et de marquis, sans aucune littérature, sans aucune analyse sérieuse. Et soyez certain que la question du costume est [illegible]

qu'on veut utiliser la largeur des grandes scènes et y développer des foules, on se trouve fort embarrassé, gêné par la monotonie et le deuil uniforme de la figuration. Je crois que, dans ce cas, on devrait utiliser la variété que peut offrir le mélange des classes et des métiers. Ainsi, pour me faire entendre, j'imagine qu'un auteur place un acte dans le carré des Halles centrales, à Paris. Le décor serait superbe, d'une vie grouillante et d'une plantation hardie. Eh bien ! dans ce décor immense, on pourrait parfaitement arriver à un ensemble très pittoresque, en montrant les forts de la Halle coiffés de leurs grands chapeaux, les marchandes avec leurs tabliers blancs et leurs foulards aux tons vifs, les acheteuses vêtues de soie, de laine et d'indienne, depuis les dames accompagnées de leurs bonnes, jusqu'aux mendiantes qui rôdent pour ramasser des épluchures. D'ailleurs, il suffit d'aller aux Halles et de regarder. Rien n'est plus bariolé ni plus intéressant. Tout Paris voudrait voir ce décor, s'il était réalisé avec le degré d'exactitude et de largeur nécessaire.

Et que d'autres décors à prendre, pour des drames populaires ! L'intérieur d'une usine, l'intérieur d'une mine, la foire aux pains d'épices, une gare, un quai aux fleurs, un champ de courses, etc., etc. Tous les cadres de la vie moderne peuvent y passer. On dira que ces décors ont déjà été tentés. Sans doute, dans les féeries on a vu des usines et des gares de chemin de fer; mais c'étaient là des gares et des usines de féerie, je veux dire des décors bâclés de façon à produire une illusion plus ou moins complète. Ce qu'il faudrait, ce serait une reproduction minutieuse. Et l'on aurait fatalement des costumes, fournis par les différents métiers, non pas des costumes riches, mais des costumes qui suffiraient à la vérité et à l'intérêt des tableaux. Puisque tout le monde se lamente sur la mort du drame, nos auteurs dramatiques devraient bien tenter ce genre du drame populaire et contemporain. Ils pourraient y satisfaire à la fois les besoins de spectacle qu'éprouve le public et les nécessités d'études exactes qui s'imposent chaque jour davantage. Seulement, il est à souhaiter que les dramaturges nous montrent le vrai peuple et non ces ouvriers pleurnicheurs, qui jouent de si étranges rôles, dans les mélodrames du boulevard

D'ailleurs, je ne me lasserai pas de le répéter après M. Adolphe Jullien, tout se tient au théâtre. La vérité des costumes ne va pas sans la vérité des décors, de la diction, des pièces elles-mêmes. Tout marche du même pas dans la voie naturaliste. Lorsque le costume devient plus exact, c'est que les décors le sont aussi, c'est que les acteurs se dégagent de la déclamation ampoulée, c'est enfin que les pièces étudient de plus près la réalité et mettent à la scène des personnages plus vrais. Aussi, pourrais-je faire, au sujet des décors, les mêmes réflexions que je viens de faire à propos du costume. Là aussi, nous semblons arrivés à la plus grande somme de vérité possible, lorsque de grands pas sont encore à faire. Il s'agirait surtout d'augmenter l'illusion, en reconstituant les milieux, moins dans leur pittoresque dans que leur utilité dramatique. Le milieu doit déterminer le personnage. Lorsqu'un décor sera étudié à ce point de vue, qu'il donnera l'impression vive d'une description de Balzac, lorsque, au lever de la toile, on aura une première donnée sur les personnages, sur leur caractère et leurs habitudes, rien qu'à voir le lieu où ils se meuvent, on comprendra de quelle importance peut être une décoration exacte. C'est là que nous allons, évidemment; les milieux, ces milieux dont l'étude a transformé les sciences et les lettres, doivent fatalement prendre au théâtre une place considérable; et je retrouve ici la question de l'homme métaphysique, de l'homme abstrait qui se contentait de trois murs dans la tragédie, tandis que l'homme physiologique de nos œuvres modernes demande de plus en plus impérieusement à être déterminé par le décor, par le milieu, dont il est le produit. On voit donc que la voie du progrès est longue encore, aussi bien pour la décoration que pour le costume. Nous sommes dans la vérité, mais nous balbutions à peine.

Un autre point très grave est la diction. Certes, nous n'en sommes plus à la mélopée, au plain-chant du dix-septième siècle. Mais nous avons encore une voix de théâtre, une récitation fausse très sensible et très fâcheuse. Tout le mal vient de ce que la plupart des critiques érigent les traditions en un code immuable; ils ont trouvé le théâtre dans un certain état, et au lieu de regarder l'avenir, de juger par les progrès accomplis les progrès qui s'accomplissent et qui s'accompliront, ils défendent avec entêtement ce qui reste des conventions anciennes, en jurant que ce reste est d'une nécessité absolue. Demandez-leur pourquoi, faites-leur remarquer le chemin parcouru, ils ne donneront aucune raison logique, ils répondront par des affirmations basées justement sur l'état des choses qui est en train de disparaître.

Pour la diction, le mal vient donc de ce que ces critiques admettent une langue de théâtre. Leur théorie est qu'on ne doit pas parler sur les planches comme dans l'existence quotidienne; et, pour appuyer cette façon de voir, ils prennent des exemples dans la tradition, dans ce qui se passait hier et dans ce qui se passe aujourd'hui encore, sans tenir compte du mouvement naturaliste dont l'ouvrage de M. Jullien nous permet de constater les étapes. Comprenez donc qu'il n'y a pas absolument de langue de théâtre; il y a eu une rhétorique qui s'est affaiblie de plus en plus et qui est en train de disparaître, voilà les faits. Si vous comparez un instant la déclamation des comédiens sous Louis XIV à celle de Lekain, et si vous comparez la déclamation de Lekain à celle des artistes de nos jours, vous établirez nettement les phases de la mélopée tragique aboutissant à notre recherche du ton juste et naturel, du cri vrai. Dès lors, la langue de théâtre, cette langue plus sonore, disparaît. Nous allons à la simplicité, au mot exact, dit sans emphase, tout naturellement. Et que d'exemples, si je ne devais me borner ! Voyez la puissance de Geoffroy sur le public, tout son talent est dans sa nature; il prend le public parce qu'il parle à la scène comme il parle chez lui. Quand la phrase sort de l'ordinaire, il ne peut plus la prononcer, l'auteur doit en chercher une autre. Voilà la condamnation radicale de la prétendue langue de théâtre. D'ailleurs, suivez la diction d'un auteur de talent, et étudiez le

public : les applaudissements partent, la salle s'enthousiasme, lorsqu'un accent de vérité a donné aux mots prononcés la valeur exacte qu'ils doivent avoir. Tous les grands triomphes de la scène sont des victoires sur la convention.

Hélas ! oui, il y a une langue de théâtre : ce sont ces clichés, ces platitudes vibrantes, ces mots creux qui roulent comme des tonneaux vides, toute cette insupportable rhétorique de nos vaudevilles et de nos drames, qui commence à faire sourire. Il serait bien intéressant d'étudier la question du style chez les auteurs de talent comme MM. Augier, Dumas et Sardou; j'aurais beaucoup à critiquer, surtout chez les deux derniers, qui ont une langue de convention, une langue à eux qu'ils mettent dans la bouche de tous leurs personnages, hommes, femmes, enfants, vieillards, tous les sexes et tous les âges. Cela me paraît fâcheux, car chaque caractère a sa langue, et si l'on veut créer des êtres vivants, il faut les donner au public, non seulement avec leurs costumes exacts et dans les milieux qui les déterminent, mais encore avec leurs façons personnelles de penser et de s'exprimer. Je répète que c'est là le but évident où va notre théâtre. Il n'y a pas de langue de théâtre réglée par un code comme coupe de phrases et comme sonorité; il y a simplement un dialogue de plus en plus exact, qui suit ou plutôt qui amène les progrès des décors et des costumes dans la voie naturaliste. Quand les pièces seront plus vraies, la diction des acteurs gagnera forcément en simplicité et en naturel.

Pour conclure, je répéterai que la bataille aux conventions est loin d'être terminée et qu'elle durera sans doute toujours. Aujourd'hui, nous commençons à voir clairement où nous allons, mais nous pataugeons encore en plein dégel de la rhétorique et de la métaphysique.

LES COMÉDIENS

I

Je voudrais, à propos du concours du Conservatoire, dire mon mot sur l'éducation officielle qu'on donne en France aux comédiens.

Certes, cette éducation officielle est dans l'ordre accoutumé de notre esprit français. Le nom de l'établissement où elle est donnée, le « Conservatoire », suffit à indiquer qu'il s'agit d'y conserver les traditions, d'y enseigner un art en quelque sorte hiératique, dont toutes les recettes sont immuables. Tel geste signifie telle chose, et ce geste ne saurait être changé. Il y a un jeu de physionomie pour l'étonnement, un pour l'effroi, un pour l'admiration, et ainsi de suite, toute une collection de jeux de physionomie qui s'apprennent et qu'on finit par savoir employer, même avec une intelligence médiocre. Il en est de même pour les peintres à l'Ecole des Beaux-Arts. On parvient à y fabriquer un peintre, quand le sujet n'est pas complètement idiot, et que la nature l'a bâti physiquement à peu près complet, avec des jambes et des bras.

Et remarquez que je ne nie pas la nécessité de ces écoles. De même qu'il faut des peintres décents, sachant leur métier pour décorer nos salons bourgeois, de même il faut des comédiens qui sachent se tenir en scène, saluer et répondre, pour jouer l'effroyable quantité de comédies et de drames que Paris consomme par hiver. Au moins, un élève qui sort du Conservatoire connaît les éléments classiques de son métier. Il est le plus souvent médiocre, mais il reste convenable, il s'acquitte honorablement de son emploi.

Je me montrerai plus sévère pour l'enseignement lui-même, pour le corps des professeurs. Sans doute, ils ne peuvent pas donner du génie à leurs élèves. Peut-être même sont-ils obligés, jusqu'à un certain point, de rester dans la routine pour ne pas bouleverser d'un coup des habitudes séculaires. Un enseignement est forcément basé sur un corps de doctrine, qui permet de l'appliquer au plus grand nombre, à la moyenne des intelligences. Mais, vraiment, la tradition théâtrale est chez nous une des plus fausses qui existent, et il serait grand temps de revenir à la vérité, petit à petit, si l'on veut, de façon à ne brusquer personne.

Qu'on réfléchisse un instant aux conventions ridicules, à ces repas de théâtre où les acteurs mangent de trois quarts, à ces entrées et à ces sorties solennelles et grotesques, à ces personnages qui parlent la face toujours tournée vers le public, quel que soit le jeu de scène. Nous sommes habitués à ces choses, elles ne nous blessent plus; seulement, elles gâtent l'illusion et elles font du théâtre un art faux qui compromet les plus grandes œuvres.

Je ne parle pas des peuples latins, des Italiens et des Espagnols, dont l'art dramatique est encore plus ampoulé et plus conventionnel. Mais, chez les peuples du Nord, les comédiens jouent beaucoup plus librement, sans tant s'inquiéter de la pompe de la représentation. Par exemple, chez nous, il n'y a que les grands comédiens, ceux dont l'autorité est souveraine sur le public, qui osent lancer certaines répliques en tournant le dos à la salle. Cela n'est pas convenable. Pourtant, il y a des effets puissants à tirer de la vérité de cette attitude, qui se produit à chaque instant dans la vie réelle. Le fâcheux est que nos comédiens jouent pour la salle, pour le gala; ils sont sur les planches comme sur un piédestal, ils veulent voir et être vus. S'ils vivaient les pièces au lieu de les jouer, les choses changeraient.

On parle de l'optique théâtrale. Cette optique n'est jamais que ce qu'on la fait. Si l'enseignement serrait la vie de plus près, si l'on ne chan-

[illegible]

II

[illegible] bonne moyenne pour les besoins courants de nos [illegible] sur le corps de doctrine des professeurs dont le souci est, avant tout, de maintenir intactes les traditions.

Il faut, pour comprendre ce qu'est aujourd'hui [illegible] gine même de notre théâtre. On trouve, au dix-septième siècle, la pompe tragique, les Romains [illegible] du temps, la représentation d'une pièce se déroulant avec la majesté d'un gala princier. On pontifiait alors. On restait sur les planches dans [illegible] à être le plus loin possible de la nature. Tout s'ennoblissait, et jusqu'à : « Je vous hais ! » tout se disait tendrement. L'acteur le plus applaudi était celui qui approchait le plus des belles [illegible]

Certes, nous n'en sommes plus là. La vérité du costume, du décor et des attitudes s'est im[illegible] en scène splendide et trop exacte. Mais, au [illegible] jesté, de jeu solennel. Des acteurs français qui jouent, sont restés des prêtres qui officient. Il [illegible] croire aussitôt sur un piédestal, où la terre entière les regarde. Et ils prennent des poses, et ils sortent immédiatement de la vie pour entrer dans ce ronronnement du théâtre, dans ces gestes faux et forcés, qui feraient pouffer de rire sur un trottoir.

[illegible] pères de l'art dramatique en France. Les entrées souvent sont accompagnées d'un coup de talon [illegible] blable, dans l'unique but d'occuper toute la [illegible] nt plus comme à la ville. On voit qu'ils [illegible]

Oui, la tradition a cette force. Elle est pareille au sable fin qui filtre quand même et sans relâche [illegible] éducation de nos comédiens, que la tradition [illegible]

[illegible] il est formé, a-t-il une solidité de roc dans la routine. Cela explique comment il est si diffi[illegible] vérité se fait sentir, au théâtre comme partout ; [illegible] résistances désespérées. On est habitué aux faus[illegible] blic n'est pas choqué ; tous les effets faux le ravissent, et il applaudit en criant à la vérité ; si bien même que ce sont les effets vrais qui le fâchent et qu'il traite d'exagérations ridicules. Le jugement du spectateur est perverti par une habitude séculaire. De là, l'entêtement dans la formule existante de l'art dramatique.

Et Dieu sait où nous en sommes comme vérité au théâtre, malgré le mouvement naturaliste qui s'y accomplit fatalement ! Je ne puis dresser un réquisitoire en règle, mais je citerai quelques exemples. J'ai déjà parlé des entrées et des sorties qui sont le plus souvent opérées en dépit du bon sens, trop lentes ou trop brusques, unique[illegible] diquer, d'autre part, quelque chose de plus ridicule que les passades du comédien, pendant une [illegible] motif d'ailleurs. Cela est d'un bon résultat pour [illegible] très puéril. Il faudrait parler encore de la façon de s'asseoir, de manger, de lancer dans la salle [illegible]

[illegible] vit uniquement de convention. Si les acteurs tapent du pied, forcent leur voix, c'est pour qu'on les entende ; s'ils exagèrent les moindres [illegible] ainsi à faire du théâtre un monde à part, où le [illegible] l'art dramatique, on formule en axiomes les [illegible]

Notre théâtre est ce qu'il est, cela me paraît [illegible]

trement [illegible]
former à la formule actuelle. Mais si l'on est [illegible] dition a tort et qu'il faudrait accoutumer le [illegible] Aussi suis-je toujours stupéfié, quand j'entends [illegible] savent-ils? Tout l'art n'est pas contenu dans une formule. Ce qu'il appelle le théâtre, c'est un théâtre, et rien de plus. J'ajouterai même un théâtre bien défectueux, étroit et mensonger [illegible] nouvelle formule qui bouleversera la formule actuelle. Est-ce que le théâtre des Grecs, le théâtre des Anglais, le théâtre des Allemands [illegible] veler, produire des œuvres d'esprit et de facture complètement différents? Alors, que nous veut-on avec cette chose abstraite, le théâtre, dont on [illegible] indéfinie!

Rien n'est immuable, voilà la vérité. Les conventions sont ce qu'on les fait, et elles n'ont force de loi que si on les subit. A mon sens, les acteurs pourraient serrer la vie de plus près sans s'amoindrir sur la scène. Les exagérations de gestes, les passades, les coups de talon, les temps solennels pris entre deux phrases, les effets obtenus par un grossissement de la charge, [illegible] de la représentation. D'ailleurs, la pompe est [illegible]

[illegible] comédiens étudiant la vie et la rendant avec le plus de [illegible] est un lieu utile, si on le considère comme un cours élémentaire où l'on apprend la prononciation; encore existe-t-il, au Conservatoire, une prononciation étrange, emphatique, qui déroute singulièrement l'oreille. Mais je doute qu'une fois les éléments appris, on tire un grand profit [illegible] dans les écoles de dessin. Pendant deux ou trois ans, les élèves ont besoin d'apprendre à dessiner des yeux, des nez, des bouches, des oreilles; puis, le mieux est de les mettre devant la nature, en laissant leur personnalité s'éveiller et pousser.

[illegible] mation, dont les leçons consistaient d'abord à faire dire par ses élèves cette phrase : « Tiens ! voilà un chien ! » sur tous les tons possibles, le ton de l'étonnement, le ton de la peur, de l'admiration, de la tendresse, de l'indifférence, de la répulsion, et ainsi de suite. Il y avait cinquante et quelques manières de dire. « Tiens ! voilà un chien ! » Cela rappelle un peu les méthodes pour apprendre l'anglais en vingt-cinq leçons. La méthode peut être ingénieuse et bonne pour des élèves qui commencent. Mais on sent tout ce qu'elle a de mécanique et d'insuffisant. Remarquez que le ton de la voix et l'expression de la [illegible] ici simplement des grimaces de la tradition, sans tenir compte aucun de la libre initiative de l'élève.

Eh bien ! l'enseignement au Conservatoire est le même. On y répète : « Tiens ! voilà un chien ! » avec toutes les expressions imaginables. Notre répertoire classique est la seule base de la doctrine. On exerce les élèves sur des types connus, réglés à l'avance, et chaque mot qu'ils ont à dire a une inflexion consacrée qu'on leur serine pendant des mois, absolument comme on [illegible] *ma tabatière*. On devine quelle influence peut avoir cet exercice sur de jeunes cervelles. Le mal ne serait pas grand encore, si les leçons s'appuyaient sur la vérité; mais, comme elles [illegible] personnelles à la ville, et à lui donner pour le théâtre une allure et une voix de convention. Ce fait est connu de tous. Le comédien est irrémédiablement frappé chez nous d'une dualité qui le fait reconnaître au premier coup d'œil.

J'ignore le remède. Je crois qu'il faudrait étudier plus sur la nature et moins dans le répertoire. Les livres ne valent jamais rien pour l'éducation de l'artiste. En outre, on devrait peu à peu amener les élèves à un souci constant de la vérité. L'art de déclamer tue notre théâtre, parce qu'il repose sur une pose continue, contraire au vrai. Si les professeurs voulaient mettre de côté leur personnalité, ne pas enseigner comme des articles de foi les effets qui leur ont réussi journellement au théâtre, il est à croire que les élèves ne perpétueraient pas ces effets à leur tour et céderaient au courant naturaliste qui trans- [illegible] planches, la vie sans mensonge, avec sa bonhomie et sa passion, tel doit être le but.

Le public est en dehors de la querelle. Il acceptera ce que le talent lui fera accepter. Il faut avoir écrit une pièce et l'avoir fait répéter pour connaître la disette où nous sommes de comédiens intelligents, consentant à jouer simplement les choses simples, sentant et rendant la vérité d'un rôle, sans le gâter par des effets odieux, que le public applaudit depuis deux [illegible]

III

L'autre soir, au Théâtre-Italien, j'ai éprouvé une des plus fortes émotions dont je me souvienne. Salvini jouait dans un drame moderne : *la Mort civile*.

Je l'avais vu dans *Macbeth*, et je m'étais récusé, n'ayant rien à dire, si ce n'était des lieux communs. Je laisse Shakspeare dans sa gloire, j'avoue ne plus le comprendre quand on le joue sur nos planches modernes, en italien surtout, devant un public qui se fouette pour admirer. Cela m'est indifférent, parce que cela se passe trop loin de moi, dans la nue. Et quant à l'interprétation, elle me déroute plus encore. J'écrirai [illegible] me manque peut-être.

Enfin, j'ai vu Salvini dans *la Mort civile*, et je vais pouvoir le juger. Je n'ai plus besoin de [illegible] Le comédien m'a pris tout entier, il m'a bouleversé. J'ai senti en lui un homme, un être vivant empli de mes propres passions. Désormais, il y a une commune mesure entre lui et moi.

D'abord, cette pièce : *la Mort civile*, m'a paru un drame des plus curieux. Une certaine Rosalie, dont le mari a été condamné aux galères à perpétuité, est entrée comme gouvernante chez le docteur Palmieri, qui a adopté la fille de Conrad, Emma, encore au berceau. L'enfant croit que le docteur est son père. Rosalie s'est résignée à n'être que l'institutrice de sa fille. Mais Conrad s'échappe du bagne et le drame se noue. Il veut d'abord faire valoir ses droits de père. Le docteur lui prouve qu'il tuera Emma, qu'il lui imposera tout au moins une existence abominable, en faisant d'elle la fille d'un forçat. Ensuite Conrad veut emmener Rosalie ; et là encore, il doit se dévouer, car il a compris que, s'il était mort, Rosalie aurait épousé le docteur. Il est résolu à partir, à disparaître pour toujours, lorsque la mort le prend en pitié et lui facilite son abnégation. Il meurt, il fait trois heureux.

Sans doute, je vois bien qu'il y a là-dessous une thèse, et les thèses m'ont toujours fâché au théâtre. D'autre part, la donnée reste bien mélodramatique. Si l'on veut savoir ce qui m'a séduit, c'est la belle nudité de la pièce. Pas un coup de théâtre, à notre mode française. Les scènes se suivent tranquillement, la toile tombe sur une conversation, les actes sont coupés au petit bonheur. C'est une tragédie, avec des personnages modernes. M. d'Ennery hausserait les épaules et trouverait cela bien maladroit.

Justement, je pensais à *Une Cause célèbre*, qui a une si étrange parenté avec *la Mort civile*. Dans le premier de ces drames, quelle grossièreté de procédé ! On peut être sûr que l'auteur ne se privera pas d'une ficelle, d'une situation, d'une tirade. Il gorgera la bêtise populaire, il trempera de larmes son public, par les moyens les plus énormes. Tout notre mauvais théâtre actuel est là, avec l'impudence de son dédain littéraire. *Une Cause célèbre* sue le mépris du bon sens, du génie français. On ne dit pas assez ce qu'une pareille pièce peut faire de mal à notre littérature dramatique. Pour en sentir toute l'infériorité, il faudrait la comparer à *la Mort civile*.

On se rappelle, par exemple, l'épisode de Jean Renaud retrouvant sa fille Adrienne. Il y a là des forçats dans un parc, une jeune personne qui sait une phrase entendue en rêve, un père en casaque rouge qui pousse des hurlements à ameuter le château. Rien de plus criard comme enluminure d'Epinal. L'auteur italien, au contraire, ne paraît pas avoir songé un instant qu'il pourrait tirer un effet du retour du forçat. Son forçat entre, s'asseoit et cause, à peu près comme cela se passerait dans la réalité. Il a, plus tard, deux scènes avec Emma. La jeune fille a peur de lui, ce qui est naturel. Et voilà tout, cela suffit à serrer les cœurs d'une profonde émotion.

Chaque épisode est traité avec cette simplicité, dans *la Mort civile*. L'intrigue, sans aucune complication, va d'un bout à l'autre de la pièce. [illegible] introduit pour satisfaire le mauvais goût du gros public. Conrad n'est pas innocent comme Jean Renaud ; il a tué un homme, le propre frère de sa femme, et sa figure grandit de ce meurtre ; il n'est pas ce pantin persécuté de notre mélodrame, dont l'innocence doit éclater au cinquième acte.

Remarquez que *la Mort civile* a eu en Italie un immense succès. Aucune traduction française n'existe, et je crois que le drame traduit ferait de maigres recettes à la Porte-Saint-Martin (1). C'est que notre public est pourri maintenant. Il lui faut de grandes machines compliquées. On l'a mis au régime du roman-feuilleton et des mélodrames où les ducs et les forçats s'embrassent. La plupart des critiques eux-mêmes font du théâtre une chose bête, où le talent d'écrivain n'est pas nécessaire, où il faut manquer d'observation, d'analyse et de style, pour faire des chefs-d'œuvre. Le théâtre, disent-ils, c'est ça ; et il semble qu'ils professent un cours d'ébénisterie. Donner des règles au néant, c'est le comble.

Eh ! non, le théâtre, ce n'est pas ça ! L'absolu n'existe point. Le théâtre d'une époque est ce qu'une génération d'écrivains le fait. Nous sommes, malheureusement, d'une ignorance crasse et d'une vanité incroyable. Les littératures des peuples voisins sont pour nous comme si elles n'étaient pas. Si nous étions plus curieux, plus lettrés, nous connaîtrions depuis longtemps *la Mort civile*, et nous verrions dans ce drame un singulier démenti à nos théories françaises. Il est conçu absolument dans la formule que j'indique, depuis que je m'occupe de critique dramatique ; et il paraît que cette formule n'est pas si mauvaise, puisque l'Italie tout entière a applaudi la pièce.

Mais je m'arrête, car j'enfourche là mon dada, et c'est de Salvini surtout dont je veux parler. Je me méfiais beaucoup des acteurs italiens, je me les imaginais d'une exubérance folle. Aussi quel a été mon étonnement, lorsque j'ai constaté que le grand talent de Salvini est tout de mesure, de finesse, d'analyse. Il n'a pas un geste inutile, pas un éclat de voix qui détonne. Au premier aspect, il serait plutôt gris, et il faut attendre pour être empoigné par ce jeu si simple, si savant et si fort.

Je citerai quelques exemples. Son entrée de forçat fugitif, d'homme humble et souffrant, inquiet et torturé, est merveilleuse. Mais ce qui m'a plus frappé encore, c'est la façon dont il dit le long récit de son évasion. Tout d'un coup, au milieu de l'allure dramatique de la scène, c'est un coin de comédie qui s'ouvre. Il baisse la voix, comme si l'on pouvait l'entendre ; il dit le récit sur le même ton voilé, en s'animant pourtant, en finissant par rire d'avoir si bien trompé les gardiens. Nous n'avons pas un seul acteur de drame en France qui aurait l'intelligence d'effacer ainsi sa voix. Tous raconteraient leur fuite en roulant les yeux et en faisant les grands bras. L'impression que produit Salvini par la simplicité de son jeu est prodigieuse en cette occasion.

Il me faudrait citer toutes les scènes. Dans la conversation qu'il a avec le docteur, et plus tard

(1) Depuis que cet article a été écrit, M. Auguste Vitu a fait jouer à l'Odéon une traduction de *la Mort civile*, qui n'a eu aucun succès.

dans la scène avec Rosalie, lorsqu'il laisse tomber sa tête sur la poitrine de cette femme qu'il aime tant et qu'il va perdre, il arrive aux plus larges effets du pathétique. Je ne voudrais être désagréable pour personne, mais puisque j'ai comparé *la M*[illegible] *aussi célèbre*, je puis bien rapprocher Salvini de Dumaine. Il faut voir le premier pour comprendre combien le second crie et se démène inutilement. Tout le jeu de Dumaine, dans Jean Renaud, devient faux et pénible, à côté du jeu si souple et si vrai de Salvini. Celui-ci a étudié l'âme humaine, il en analyse les nuances, il est un homme qui pleure.

Mais où il a été superbe surtout, c'est au dernier acte, lorsqu'il meurt. Je n'ai jamais vu mourir personne ainsi au théâtre. Salvini gradue ses derniers moments de moribond avec une telle vérité, qu'il terrifie la salle. Il est vraiment un mourant, avec ses yeux qui se voilent, sa face qui blêmit et se décompose, ses membres qui se raidissent. Lorsque Emma, sur la demande de Rosalie, s'approche et l'appelle : « mon père », il a un retour de vie, un éclair de joie sur son visage déjà mort, d'un charme douloureux; et ses mains tremblent, et sa tête se penche, secouée par le râle, tandis que ses derniers mots se perdent et ne s'entendent plus. Sans doute, on a fait souvent cela au théâtre, mais jamais, je le répète, avec une pareille intensité de vérité. Enfin, Salvini a eu une trouvaille de génie : il est étendu dans un fauteuil, et lorsqu'il expire, la tête penchée vers Emma, il semble s'écrouler, son poids l'emporte, il culbute et vient rouler devant le trou du souffleur, pendant que les personnages présents s'écartent en poussant un cri. Il faut être un bien grand comédien pour oser cela. L'effet est inattendu et foudroyant. La salle entière s'est levée, sanglotant et applaudissant.

La troupe qui donne la réplique à Salvini est très suffisante. Ce que j'ai beaucoup remarqué, c'est la façon convaincue dont jouent ces comédiens italiens. Pas une fois, ils ne regardent le public. La salle ne semble point exister pour eux. Quand ils écoutent, ils ont les yeux fixés sur le personnage qui parle, et quand ils parlent, ils s'adressent bien réellement au personnage qui écoute. Aucun d'eux ne s'avance jusqu'au trou du souffleur, comme un ténor qui va lancer son grand air. Ils tournent le dos à l'orchestre, entrent, disent ce qu'ils ont à dire et s'en vont, naturellement, sans le moindre effort pour retenir les yeux sur leurs personnes. Tout cela semble peu de chose, et c'est énorme, surtout pour nous, en France.

Avez-vous jamais étudié nos acteurs? La tradition est déplorable sur nos théâtres. Nous sommes partis de l'idée que le théâtre ne doit avoir rien de commun avec la vie réelle. De là, cette pose continue, ce gonflement du comédien qui a le besoin irrésistible de se mettre en vue. S'il parle, s'il écoute, il lance des œillades au public; s'il veut détacher un morceau, il s'approche de la rampe et le débite comme un compliment. Les entrées, les sorties sont réglées, elles aussi, de façon à faire un éclat. En un mot, les interprètes ne vivent pas la pièce; ils la déclament, ils tâchent de se tailler chacun un succès personnel, sans se préoccuper le moins du monde de l'ensemble.

Voilà, en toute sincérité, mes impressions. Je me suis mortellement ennuyé à *Macbeth*, et je suis sorti, ce soir là, sans opinion nette sur Salvini. Dans *la Mort civile*, Salvini m'a transporté; je m'en suis allé étranglé d'émotion. Certes, l'auteur de ce dernier drame, M. Giacometti, ne doit pas avoir la prétention d'égaler Shakspeare. Son œuvre, au fond, est même médiocre, malgré la belle nullité de la formule. Seulement, elle est de mon temps, elle s'agite dans l'air que je respire, elle me touche comme une histoire qui arriverait à mon voisin. Je préfère la vie à l'art, je l'ai dit souvent. Un chef-d'œuvre glacé par les siècles n'est en somme qu'un beau mort.

IV

Je me souviens d'avoir assisté à la première représentation de *l'Idole*. On comptait peu sur la pièce, on était venu au théâtre avec défiance. Et l'œuvre, en effet, avait une valeur bien médiocre. Les premiers actes surtout étaient d'un ennui mortel, mal bâtis, coupés d'épisodes fâcheux. Cependant, vers la fin, un grand succès se dessina. On put étudier, en cette occasion, la toute-puissance d'une artiste de talent sur le public. Madame Rousseil, non seulement sauva l'œuvre d'une chute certaine, mais encore lui donna un grand éclat.

Elle s'était ménagée pendant les premiers actes, montrant une froideur calculée; puis, au quatrième acte, sa passion éclata avec une fougue superbe qui enleva la foule. Je me rappelle encore l'ovation qu'on lui fit. Elle était méritée, tout le succès lui était dû. Des difficultés s'élevèrent, je crois, entre les acteurs et le directeur, et la pièce disparut de l'affiche, mais j'aurais été étonné si elle avait fait de l'argent, comme je le serais encore si elle en faisait aujourd'hui. Elle n'est vraiment pas assez d'aplomb; madame Rousseil, malgré ses fortes épaules, ne saurait la tenir longtemps debout. Il y aurait toute une étude à écrire à propos de ces succès personnels des artistes, qui trompent souvent le public sur le mérite véritable d'une œuvre. Ce qui est consolant pour la dignité des lettres, c'est qu'une œuvre ainsi soutenue par le talent d'un artiste, n'a jamais qu'une vogue temporaire, et qu'elle disparaît fatalement avec son interprète.

J'ai également assisté à la première représentation de *Froufrou*, bien que je ne fisse pas alors de critique dramatique. Desclée se trouvait dans tout son triomphe de grande artiste. Ici, l'œuvre était une peinture charmante d'un coin de notre société; les premiers actes surtout offraient les détails d'une observation très fine et très vraie; j'aimais moins la fin qui tournait au larmoyant. Cette pauvre Froufrou était en vérité trop punie; cela serrait inutilement le cœur et terminait cette série de tableaux parisiens par une gravure poncive, faite pour tirer des larmes aux personnes sensibles.

Sans doute, l'œuvre cette fois aidait, poussait l'artiste. Mais Desclée, on peut le dire, y mit encore de son tempérament et élargit ainsi l'horizon de la pièce. C'est que, justement, elle semblait faite pour le personnage, elle le jouait

[illegible]

mant avec exactitude les troubles nerveux de [illegible]

lité, sans aucune recette d'attitudes ni de diction. Notre âge vibrait en elle avec une intensité merveilleuse. Je la sentais née pour aider [illegible]

On peut dire qu'elle n'a pas été remplacée. Le [illegible] aujourd'hui un auteur dramatique pour trouver une interprète selon ses vœux, dans une pièce [illegible] la Comédie-Française. Les directeurs disent : [illegible] mais que ces artistes n'ont pas la flamme du [illegible] pour les œuvres qui viennent. Notre mouve- [illegible] poindre ses Frédérick-Lemaître et ses Dorval.

Justement, Desclée s'annonçait comme la Dorval de ce mouvement. C'est pourquoi nous la regrettons avec tant d'amertume. Il est une loi : c'est que toute période littéraire, au théâtre, doit amener avec elle ses interprètes, sous peine de ne pas être. La tragédie a eu ses illustres [illegible] a fait naître toute une génération d'artistes de grand talent. Aujourd'hui, le naturalisme ne peut compter sur aucun acteur de génie. C'est sans doute parce que les œuvres, elles aussi, ne sont encore qu'en promesse. Il faut des succès [illegible] et de foi ; et ces courants seuls dégagent les originalités, amènent et groupent autour d'une cause les combattants qui doivent la défendre.

Examinez le personnel de nos actrices, par exemple. Voilà Desclée morte, à qui confiera-t- [illegible] utiliser mademoiselle Legault, qu'il avait sous [illegible] pas dans ses moyens ; elle y est fort jolie, seulement elle ne saurait lui donner de la profondeur, [illegible] forcer les notes aimables.

[illegible] il aurait préféré donner le rôle à mademoiselle [illegible] Dandet. A la vérité, elle manque d'un je ne sais quoi, ce qui la laisse toujours un peu dans l'ombre ; elle n'a pas la foi, peut-être, elle n'enlève pas une salle d'un geste ou d'un mot. Rappelez- [illegible] pète, elle n'en est pas moins la seule artiste qu'on [illegible]

[illegible] parlais tout à l'heure. Celle-là n'a rien de moderne. Elle est taillée pour la tragédie, elle a les bras forts et le masque énergique des héroïnes de Corneille. Quand elle descend au drame, il lui faut des créations mâles, des vigueurs qui emportent tout. Je ne la vois pas chaussée des [illegible] nisant dans des amours à fleur de peau.

Quant à madame Fargueil, qui a eu de si beaux cris de passion, elle est trop marquée [illegible] d'amour. Il lui faut désormais des rôles faits [illegible] toutes nos comédiennes en revue. Le lecteur peut [illegible] personnage strictement moderne, parce que l'actualité me l'apportait et qu'il est, en effet, [illegible] un rôle plus accentué encore, n'ayant plus [illegible] moins factice, d'une classe moins élégante, on [illegible] vient alors d'une difficulté presque insurmon- [illegible] grimaces apprises et se donner tout entière, avec ses souffrances et ses joies ? Ce qui complique les choses, c'est que la modernité tend à rendre les œuvres dramatiques très complexes : les rôles ne sont plus d'un seul jet, coulés dans une abstraction ; ils reproduisent toute la créature qui pleure et qui rit, qui se jette continuellement à droite et à gauche. Dès lors, ces rôles demandent une composition extrêmement serrée. Il faut un grand talent pour s'en tirer avec honneur.

J'ai mis la Comédie-Française à part. Les débutants n'y sont point joués facilement. Il y a [illegible] présent, il me semble qu'elle n'a pas eu une création où elle se soit donnée complètement. On a [illegible] de doña Sol, qui n'est guère qu'un rôle de figurante. On a admiré sa science dans *Phèdre* et dans le répertoire romantique. Mais, selon moi, la tragédie et le drame romantique ont des liens traditionnels qui garrottent sa nature. Je la voudrais voir dans une figure bien moderne et bien vivante, poussée dans le sol parisien. Elle est fille de ce sol, elle y a grandi, elle l'aime et en est une des expressions les plus typiques. Je

suis persuadé [illegible] qui serait une [illegible].

Nous avons [illegible] Sarah Bernhardt dans *l'Étrangère* [illegible]. Vraiment, son personnage de miss Clarkson, était une plaisanterie par trop romantique. Cette Vierge du mal qui parcourait [illegible] les hommes, en se [illegible] régalant ensuite de leurs souffrances, est à mon sens une des [illegible] qu'on puisse voir [illegible] troisième acte, un interminable monologue, d'une drôlerie [illegible] elle [illegible] qu'elle pourrait donner, le jour où elle aurait un rôle central dans une pièce moderne prise en pleine réalité sociale.

Souvent cette grave question de l'interprétation m'a préoccupé. [illegible] dramatique, ayant quelque souci de la vérité, a aujourd'hui un rôle important de femme à distribuer, je sais qu'il se trouve dans l'embarras. On finit toujours, il est vrai, par faire un choix, mais la pièce en pâtit souvent. Le public ne saurait entrer dans cette cuisine des coulisses; la pièce est médiocrement jouée, et comme justement les pièces d'analyse et de caractère ne supportent pas [illegible] on la siffle. C'est une œuvre enterrée. Il est vrai que nous sommes singulièrement difficiles, nous voudrions des artistes jeunes, jolies, très intelligentes, profondément originales. En un mot, nous tous qui travaillons pour l'avenir, nous demandons des comédiennes de génie.

V

Le cas de madame Sarah Bernhardt [illegible] des plus intéressants [illegible] tiques. Je n'ai pas à prendre la défense de la grande artiste, que son talent défendra suffisamment. Mais je ne puis résister au besoin d'étudier, à son sujet, [illegible] qui affole notre époque, selon les chroniqueurs.

D'abord, posons nettement les situations. Madame Sarah Bernhardt [illegible] dévorée d'une fièvre [illegible] chroniqueurs et les reporters de notre presse parisienne, elle ne [illegible] tissement. Non contente d'être une comédienne adorée du public, elle [illegible] en touchant à la sculpture, à la peinture, à la littérature. Enfin, on en [illegible] à fait affolée par sa rage de réclame, compromettant la dignité de la Comédie-Française, elle avait fini par se [illegible] homme, pour un franc.

Quant aux chroniqueurs et aux reporters qui dressent aujourd'hui [illegible] des attitudes de moralistes affligés. Ils pleurent sur [illegible] la comédienne [illegible] font [illegible] parler d'elle d'une façon désordonnée, on la sifflera. En un mot, eux qui sont les seuls coupables de tout ce bruit, ils déclarent que si le bruit continue, c'en est fait de madame Sarah Bernhardt; et le plus comique, c'est que, précisément, ils continuent eux-mêmes le bruit.

J'ai lu avec attention les derniers articles de M. Albert Wolff, dans *le* [illegible]. M. Albert Wolff est un écrivain de beaucoup d'esprit et de raison; mais il s'« emballe » aisément. Quand il croit être dans la vérité, il pousse sa thèse à l'aigu; et vous devinez [illegible] est dans l'erreur. [illegible] parle [illegible] de madame Sarah Bernhardt. Mais je m'adresse à lui, [illegible].

Voyons, de bonne foi, croit-il à cet amour [illegible] pour la réclame? Ne s'avoue-t-il pas que, si madame Sarah Bernhardt aime aujourd'hui à entendre parler d'elle, la faute en est précisément à lui et à ses confrères qui ont fait autour d'elle un tapage si énorme? Ne voit-il pas enfin que, si notre époque est tapageuse, avide de boniments, dévorée par la publicité à outrance, cela vient [illegible] vacarme fait autour de ces personnalités par la presse à informations. Examinons cela tranquillement, sans passion, uniquement pour trouver la vérité, en nous appuyant sur le cas de madame Sarah Bernhardt.

Qu'on se rappelle ses débuts. Ils furent assez difficiles. *Le Passant*, tout d'un coup, la mit en lumière. Il y a de cela une dizaine d'années. Dès ce jour-là, la presse s'empara d'elle, et ce fut surtout de sa maigreur dont il fut question. Je crois que cette maigreur fit alors pour sa réputation beaucoup plus que son talent. Pendant dix années, on n'a pu ouvrir un journal sans trouver une plaisanterie sur la maigreur de madame Sarah Bernhardt. Elle était surtout cé[illegible] M. Albert Wolff pense-t-il que madame Sarah Bernhardt s'était fait maigrir pour qu'on parlât d'elle? J'imagine [illegible] qu'elle payait des gens pour les publier.

Ainsi donc voilà son début dans la réclame. Elle est maigre, et les chroniqueurs, aidés des reporters, font d'elle un phénomène qui occupe l'Europe. Plus tard, on découvre d'autres choses; par exemple, on l'accuse d'une méchanceté diabolique; on raconte que, chez elle, elle invente des supplices atroces pour ses singes; puis, toutes sortes de légendes se répandent, elle dort dans son cercueil, un cercueil capitonné [illegible] lette, pendu dans son alcôve. Je m'arrête, je ne puis dire ici les histoires monstrueuses qui ont circulé, et que la presse a répandues crûment [illegible] M. Albert Wolff [illegible] madame Sarah Bernhardt d'avoir fait circuler ces histoires elle-même, dans le but calculé de faire parler d'elle.

Je touche ici un point délicat. En quoi les [illegible] Sarah Bernhardt, vraies ou non, intéressaient-elles le public? Je suis persuadé, pour mon compte, de la fausseté parfaite de ces légendes. Mais, quand il serait vrai que madame Sarah Bernhardt rôtirait des singes et coucherait avec un squelette, qu'avons-nous à voir là-dedans, nous autres, si c'est son

plaisir? Dès qu'on est chez soi, les portes closes, on a le droit absolu de vivre à sa guise, pourvu qu'on ne gêne personne. C'est affaire de tempérament. Si je disais que tel critique, très moral, vit dans une cour de petites femmes complaisantes, que tel romancier idéaliste patauge dans la prose de l'escroquerie, je me mêlerais certainement de ce qui ne me regarde pas. La vie intérieure de madame Sarah Bernhardt ne regardait ni les reporters ni les chroniqueurs. En tout cas, ce n'est pas encore elle qu'il faut accuser ici de chercher la réclame; c'est la réclame, violente et blessante, qui a forcé sa demeure et qui a mis autour de l'artiste la réputation romantique et légèrement ridicule d'une femme à moitié folle.

Maintenant, arrivons à la grosse accusation. On lui reproche surtout de ne pas s'en être tenu à l'art dramatique, d'avoir abordé la sculpture, la peinture, que sais-je encore! Cela est plaisant. Voilà que, non content de la trouver maigre et de la déclarer folle, on voudrait réglementer l'emploi de ses journées. Mais, dans les prisons, on est beaucoup plus libre. Est-ce qu'on s'inquiète de ce que madame Favart ou madame Croizette fait en rentrant chez elle? Il plaît à madame Sarah Bernhardt de faire des tableaux et des statues, c'est parfait. A la vérité, on ne lui nie pas le droit de peindre ni de sculpter, on déclare simplement qu'elle ne devrait pas exposer ses œuvres. Ici le réquisitoire atteint le comble du burlesque. Qu'on fasse une loi tout de suite pour empêcher le cumul des talents. Remarquez qu'on a trouvé la sculpture de madame Sarah Bernhardt si personnelle, qu'on l'a accusée de signer des œuvres dont elle n'était pas l'auteur. Nous sommes ainsi faits en France, nous n'admettons pas qu'une individualité s'échappe de l'art dans lequel nous l'avons parquée. D'ailleurs, je ne juge pas le talent de madame Sarah Bernhardt, peintre et sculpteur; je dis simplement qu'il est tout naturel qu'elle fasse de la peinture et de la sculpture, si cela lui plaît, et qu'il est plus naturel encore qu'elle montre cette peinture et cette sculpture, qu'elle tâche de vendre ses œuvres, qu'elle mène, en un mot, ses occupations et sa fortune comme elle l'entend.

Ce sont là des affirmations naïves, tant elles vont de soi. On sourit d'avoir à expliquer que chacun a le droit strict d'arranger son existence selon son goût, sans qu'on le jette violemment sur la sellette, devant l'opinion publique. Et ici le reproche adressé à madame Sarah Bernhardt de chercher la publicité devient plaisant. Sans doute, comme peintre et comme sculpteur, elle cherche la publicité, si l'on entend par là qu'elle expose ses œuvres et qu'elle les vend. Mais alors pourquoi ne lui fait-on pas un crime de chercher la publicité comme artiste dramatique? Les personnes qui la rêvent modeste et cachée devraient lui défendre de paraître sur les planches, De cette façon, on ne parlerait plus d'elle du tout. Si l'on admet qu'elle se montre au public en chair et en os, — en os surtout, dirait un reporter, — elle peut bien lui montrer ensuite ses œuvres. C'est raisonner singulièrement que de conclure à un besoin furieux de réclame, parce qu'elle ne se contente pas du théâtre et qu'elle s'adresse aux autres arts; il faudrait plutôt conclure à un besoin d'activité, à une satisfaction de tempérament. Jamais personne n'a eu le courage de mener à bien de longs travaux, dans le but étroit d'obtenir des articles. On écrit, on peint, on sculpte, uniquement parce que la main vous démange.

C'est ce que M. Sarcey doit admettre, car lui se lamente seulement sur le temps que la peinture et la sculpture prennent à madame Sarah Bernhardt Elle est trop occupée, selon lui, et c'est pourquoi elle a fait manquer à Londres une matinée, scandale énorme qui a occupé toute la presse. Je ne veux pas entrer dans la discussion des faits qui se sont passés là-bas, d'autant plus que je me méfie des articles publiés; je sais quelle est la vérité des journaux. Il paraît pourtant que madame Sarah Bernhardt était réellement très souffrante, et il est tout à fait comique d'attribuer cette indisposition à sa peinture, à sa sculpture, ou encore à la fatigue que lui occasionnent les représentations données par elle en dehors du théâtre. Tout le monde peut être malade, même sans s'être fatigué et sans être peintre ou sculpteur. Ce qui me met en défiance sur les chroniques que nous avons lues, c'est justement le démenti donné par l'intéressée elle-même au conte qui la présentait vêtue en homme, au milieu de ses tableaux et de ses statues, en se montrant pour un franc comme une bête curieuse. Je reconnais là les mêmes imaginations que pour les singes à la broche et le squelette dans le lit. A cette heure, tout se gâterait; madame Sarah Bernhardt parlerait de donner sa démission; la question deviendrait grosse d'orage. Cela est vraiment très typique. Je n'entends pas trancher la question, mais j'ai voulu exposer les faits.

Et, à présent, je le demande une fois encore à M. Albert Wolff, si les reporters, si les chroniqueurs n'avaient pas fait d'abord de madame Sarah Bernhardt une maigre légendaire qui restera dans l'histoire; si, plus tard, ils ne s'étaient pas occupés de son squelette et de ses singes; si, lorsque la copie leur manquait, ils n'avaient pas bouché le trou avec un bon mot ou une indiscrétion sur elle; s'ils n'avaient pas empli les journaux de leur étonnement goguenard, chaque fois qu'elle a fait un envoi au Salon, publié un livre ou monté en ballon captif; enfin, si, lors de ce voyage de la Comédie-Française à Londres, ils ne nous avaient pas raconté en détail jusqu'à ses maux de cœur, M. Albert Wolff croit-il que les choses en seraient venues au point où elles en sont?

Ce que j'ai voulu établir nettement, c'est ce que j'énonçais au début : ce n'est pas madame Sarah Bernhardt comédienne, ce n'est pas nous artistes, romanciers, poètes, qui sommes pris de cette rage de réclame; c'est le reportage, c'est la chronique qui, depuis cinquante ans, ont changé les conditions de la réclame, décuplé les appétits curieux du public, soulevé autour des personnalités en vue cet orchestre formidable de l'information à outrance. Ici, j'élargis mon sujet; à la vérité, je n'ai pris le cas de madame Sarah Bernhardt que pour préciser des faits dont j'ai été frappé. Mon expérience personnelle m'a appris que, lorsqu'un chroniqueur accuse un écrivain de chercher le bruit, il arrive que l'écrivain est un bon bourgeois faisant tranquil-

lement sa besogne, tandis que c'est le chroniqueur qui joue devant lui de la trompette.

Remarquez que les écrivains, comme les comédiens, finissent souvent par se laisser aller agréablement sur cette pente de la réclame. On s'habitue au tapage; on a sa ration de publicité tous les matins, et l'on s'attriste quand on ne trouve plus son nom dans les journaux. Il est très possible qu'on ait gâté madame Sarah Bernhardt comme tant d'autres, en lui donnant l'habitude de voir le monde tourner autour d'elle. Mais, dans ce cas, elle est une victime et non une coupable. Paris a toujours eu de ces enfants gâtés qu'il comble de sucre, dont il veut connaître les moindres gestes, qu'il caresse à les faire saigner, dont il dispose pour ses plaisirs avec un despotisme d'ogre aimant la chair fraîche. La presse à informations, le reportage, la chronique, ont donné un retentissement formidable à ces caprices de Paris, voilà tout. La question est là et pas ailleurs. Il serait vraiment cruel de s'être amusé pendant dix ans de la maigreur de madame Sarah Bernhardt, d'avoir fait courir sur elle une légende diabolique, de s'être mêlé de toutes ses affaires privées et publiques en tranchant bruyamment les questions dont elle était seule juge, d'avoir occupé le monde de sa personne, de son talent et de ses œuvres, pour lui crier un jour : « A la fin, tu nous ennuies, tu fais trop de bruit; tais-toi. » Eh ! taisez-vous, si cela vous fatigue de vous entendre !

Voilà ce que j'avais à dire. C'est un simple procès-verbal. Je n'attaque pas la presse à informations, qui m'amuse et qui me donne des documents. Je crois qu'elle est une conséquence fatale de notre époque d'enquête universelle. Elle travaille, plus brutalement que nous, et en se trompant souvent, à l'évolution naturaliste. Il faut espérer qu'un jour elle aura l'observation plus juste et l'analyse plus nette, ce qui ferait d'elle une arme d'une puissance irrésistible. En attendant, je lui demande simplement de ne pas prêter le fracas de son allure aux gens qu'elle emporte dans sa course, quitte à leur casser les reins, s'ils viennent à tomber.

VI

Je dirai ce que je pense de l'aventure qui affole Paris en ce moment. Il s'agit de la démission de madame Sarah Bernhardt, et de la fêlure stupéfiante qu'elle a déterminé dans le crâne des gens.

Déjà, à propos du procès de Marie Bière, j'avais été étonné des sautes de l'opinion publique. On se souvient des termes crus dans lesquels le Paris sceptique jugeait l'héroïne du drame, avant l'ouverture des débats. L'affaire vient en cour d'assises, et tout Paris se passionne pour la jeune femme; on la défend, on la plaint, on l'adore; si bien que, si le tribunal l'avait condamnée, on lui aurait certainement jeté des pommes cuites. Elle est acquittée, et tout de suite, du soir au lendemain, on retombe sur elle, on la rejette au ruisseau, avec une rudesse incroyable; ce n'est plus qu'une gredine, on lui conseille de disparaître. Sans doute, une analyse exacte nous donnerait la cause de ces mouvements contraires et si précipités. Mais, pour les braves gens qui regardent en simples curieux le spectacle de la vie, quel joli peuple de pantins nous faisons !

Je me suis tenu à quatre pour ne pas parler en son temps de cette affaire. Elle était un exemple si décisif de roman expérimental ! Voilà une histoire bien banale, une histoire comme il y en a cent mille à Paris : une femme prend pour amant un monsieur fort correct, un galant homme, dont elle a un enfant, et qui la quitte, ennuyé de sa paternité, après avoir eu l'idée plus ou moins nette d'un avortement. On coudoie cela sur les trottoirs, et personne ne songe même à tourner la tête. Mais attendez, voici l'expérience qui se pose : Marie Bière, de tempérament particulier, produit d'une hérédité dont il a été question dans les débats, tire un coup de pistolet sur son amant; et, dès lors, ce coup de pistolet est comme la goutte d'acide sulfurique que le chimiste verse dans une cornue, car aussitôt l'histoire se décompose, le précipité a lieu, les éléments primitifs apparaissent. N'est-ce pas merveilleux? Paris s'étonne qu'un galant homme fasse des enfants et ne les aime pas; Paris s'étonne que l'avortement soit à la porte de tous les concubinages. Ces choses ont lieu tous les jours, seulement il ne les voit pas, il ne s'y arrête pas; il faut que l'expérience les montre violemment, que le coup de pistolet parte, que la goutte d'acide tombe, pour qu'il reste stupéfait lui-même de sa pourriture en gants blancs. De là, cette grosse émotion, en face d'une aventure tellement commune, qu'elle en est bête.

Nous avons eu aussi un joli exemple de fêlure avec le fameux Nordenskiold.

Pendant huit jours, tout a été pour Nordenskjold, une réception princière, des arcs de triomphe, des galas, des hommages enthousiastes dans la presse. Il semblait que le voyageur eût découvert une seconde fois l'Amérique. Puis, brusquement, le vent a tourné, Nordenskjold n'avait rien découvert du tout; un simple charlatan qui avait fait une promenade à Asnières, un pitre auquel on reprochait les dîners qu'on lui avait donnés. Le comique de l'histoire est que les journaux les plus chauds à lancer Nordenskjold se sont montrés ensuite les plus enragés à le démolir. Il était grand temps qu'il reprît le chemin de fer, car nous aurions fini par lui faire un mauvais parti.

Et voici les farces qui recommencent avec madame Sarah Bernhardt. En vérité, les nerfs nous emportent, il faudrait soigner cela, car l'indisposition tourne à l'affection chronique. Il n'est pas bon de se détraquer de la sorte, à la moindre émotion.

Pendant huit ans, madame Sarah Bernhardt a été l'idole de la presse et du public. Il n'est pas d'hommage qu'on ne lui ait rendu; on l'a couverte de bravos et de couronnes. Je crois que, pendant ces huit années, on ne trouverait pas une seule attaque contre elle, partant d'un homme ayant quelque autorité. Il semblait qu'on eût signé un pacte pour la trouver parfaite. Paris était à ses pieds. Et brusquement, en une nuit, tout a croulé. Applaudie encore la veille au soir, le lendemain elle n'avait plus

[illegible] presse entière, qui lui appartenait le samedi, se [illegible]. Or la maladie [illegible] on pouvait, disait-on, qu'elle [illegible] jamais reparaître sur une scène française, par crainte d'être insultée. Grand Dieu! [illegible] était-il donc passé? Un simple fait : madame Sarah Bernhardt, cédant à son tempérament de femme nerveuse, venait de [illegible] la [illegible]. Elle avait donné sa démission.

[illegible] d'après les lois naturelles, et le public s'effare. Paris semble croire qu'une telle aventure, fort ordinaire, ne s'était jamais vue. L'histoire de la Comédie-Française est là pour répondre. [illegible] que répété une fugue célèbre de madame Arnould Plessy, sous le souvenir de laquelle on l'a écrasée, dans le rôle de Clorinde; et [illegible] à l'Odéon, malgré ses engagements, avait également donné le mauvais exemple. On citerait bien d'autres faits encore. Si l'on pénétrait dans l'histoire intime de la Comédie-Française, si l'on contait les révoltes de chacun, les plaintes, les projets d'escapade, on verrait que le miracle est au contraire que les démissions n'y soient pas plus nombreuses.

Je n'ai pas à défendre madame Sarah Bernhardt. Je ne suis, si l'on veut, qu'un chimiste curieux d'expériences et très intéressé par ce qui se passe en ce moment sous mes yeux. J'accorde que madame Sarah Bernhardt a tous les torts. Elle a tort d'abord d'avoir son tempérament qui la pousse aux décisions extrêmes. [illegible] trop sensible à la critique; après avoir cru à tous les éloges qu'on lui donnait, elle a cru à une critique violente qui tombait sur elle comme une tuile par un jour de grand vent. Et c'est cette dernière naïveté que je ne lui pardonnerai jamais. Eh quoi! madame, vous avez déserté devant une phrase d'un critique dont les arrêts ne peuvent compter. Vous que l'on dit si orgueilleuse, vous avez manqué d'orgueil à ce point? Mais je vous assure, il en a tué d'autres qui se portent fort bien. C'est quelquefois un honneur d'être attaqué. Si, comme on le raconte, vous cherchiez un prétexte pour quitter la Comédie-Française, que n'en avez-vous donc trouvé un plus sérieux, [illegible] l'histoire.

Ainsi, voilà madame Sarah Bernhardt qui s'est donné tous les torts. Seulement, il faut examiner la responsabilité de la presse et du public. Elle n'a aucun talent, dites-vous? Alors pourquoi l'avez-vous grisée pendant huit ans? C'est vous qui l'avez faite, c'est vous qui l'avez poussée à cette susceptibilité nerveuse, qui vous semble extraordinaire. Vous gâtez les femmes, puis vous les tuez. Celle-là nous ennuie, à une autre! Aucune mesure, ni dans les [illegible]. Vous avez mis une comédienne dans les astres, vous la [illegible] et vous vous étonnez que cette machine délicate se [illegible] pour cela qu'il vaut mieux l'avoir contre soi, [illegible] tendresse.

Et comment voulez-vous que les journaux gardent la mesure, lorsqu'un maître du théâtre contemporain tel que M. Émile Augier perd lui-même toute logique? Je dirai jusqu'au bout ce que je pense, puisque me voilà lancé. On nous a raconté comme quoi M. Augier avait insisté auprès de M. Perrin pour donner le rôle de Clorinde à madame Sarah Bernhardt; M. Perrin aurait préféré madame Croizette; mais l'auteur [illegible] madame Sarah Bernhardt, dont le [illegible]. Dès lors, quelle est notre stupeur de lire, dans la lettre écrite par M. Augier, ces deux phrases que je détache : « Je maintiens qu'elle a joué aussi bien qu'à son ordinaire, avec les mêmes défauts et les mêmes qualités, où l'art n'a rien à voir... Soyons donc indulgents pour cette incartade d'une jolie femme, qui pratique tant d'arts différents avec une égale supériorité, et gardons nos sévérités pour des artistes moins universels et plus sérieux. » Mais, dans ce cas, pourquoi M. Augier a-t-il voulu absolument confier le rôle de Clorinde à madame Sarah Bernhardt? Si « l'art n'a rien à voir » chez cette comédienne, s'il y a, à la Comédie-Française, des artistes « moins universels et plus sérieux », encore un coup pourquoi diable l'auteur a-t-il fait un si mauvais choix? Je ne saurais m'arrêter à cette idée que M. Augier a choisi madame Sarah Bernhardt parce qu'elle faisait recette; cette supposition serait indigne. Il y a donc [illegible] de logique. On ne lâche pas de la sorte, en faisant de l'esprit, une artiste au talent de laquelle on a cru.

Le coup de folie est général, et il part de haut. Je ne puis m'arrêter à toutes les sottises qu'on écrit. Ainsi, on parle du tort que le départ de madame Sarah Bernhardt fait à M. Augier. Quelle est cette plaisanterie? Dans huit jours, lorsque madame Croizette reprendra le rôle, elle aura un succès écrasant, et *l'Aventurière* bénéficiera de tout le tapage fait; c'est, comme on dit, un lançage superbe. Le tort fait à la Comédie-Française est plus réel; il est certain que madame Sarah Bernhardt laisse un grand vide. Pourtant, la demande de trois cent mille francs de dommages et intérêts me paraît un peu raide. Un arrangement serait seul raisonnable. Mais allez donc parler raison, quand les [illegible] point? Il faut laisser faire le temps. [illegible] lorsque tout ce tapage sera calmé, madame Sarah Bernhardt rentrera comme pensionnaire à la Comédie-Française, où l'on n'aura pu la remplacer, [illegible] une nature. Alors, de part et d'autre, on s'étonnera d'une alerte [illegible].

Du reste, vous savez que le mois prochain, je [illegible], au milieu de l'attendrissement de tout Paris. Pensez donc, le pauvre jeune homme, il y a huit jours qu'on le traite de monstre; c'est fait pour le rendre sympathique. Puis, en voilà assez avec [illegible] au cimetière, c'est du cabotinage. Encore une culbute, pleurons sur Ménesclou!

POLÉMIQUE

I

[illegible] qui me sont personnelles ; je lui appartiens, il me juge comme il me comprend, c'est parfait. [illegible] de son article qui traitent de questions générales. Le mieux, pour s'entendre, est encore de s'expliquer.

Remarquez que, dans toute polémique, une bonne moitié de la divergence des opinions provient de malentendus. Je dis blanc, on entend noir. Je raisonne d'après un ensemble d'idées où tout se tient, on détache un alinéa et on lui donne un sens auquel je n'ai jamais songé. De cette façon, on peut marcher des années côte à côte sans se comprendre. Revenons donc sur tout cela, puisque je n'ai pas réussi à être clair.

Un point qui me tient surtout au cœur, c'est de répondre au reproche qu'on me fait d'insulter nos gloires. J'ai écrit quelque part, après avoir constaté que les œuvres dramatiques con- [illegible] d'œuvre : « Les planches sont vides. » Là-dessus, M. Sarcey se fâche et me répond : « Les planches sont vides ! Sérieusement, est-il permis à un homme, quelle que soit sa mauvaise humeur, de se permettre une aussi extravagante monstruosité ? Quoi ! les planches sont vides ! et Augier vient donner *les Fourchambault*, et l'on va reprendre *le Fils naturel*, d'Alexandre Dumas, et l'on joue en ce moment *la Cagnotte*, de Labiche, *la Cigale*, de Meilhac et Halévy, *les Deux Orphelines* de d'Ennery, et l'on annonce une comédie nouvelle de Sardou ! » Il paraît que je suis d'une extravagance bien monstrueuse, car, même après ce cri indigné, je répèterai tranquillement : « Oui, les planches sont vides. »

Seulement, ce que M. Sarcey néglige de dire, c'est que je ne me suis pas éveillé un beau matin, en trouvant cette affirmation, pour étonner le monde. Elle est la conséquence de toute une série d'études, la constatation finale d'un critique qui s'est mis à un point de vue particulier.

Certes, jamais les planches n'ont été plus encombrées, jamais on n'y a dépensé autant de talent, jamais on n'a produit un si grand nombre de pièces intéressantes. Cela n'empêche pas que les planches soient vides pour moi, dès que j'y cherche le génie et le chef-d'œuvre du siècle, l'homme qui doit réaliser au théâtre l'évolution naturaliste que Balzac a déterminée [illegible]

[illegible] de nos auteurs contemporains, la carrure solide et simple de M. Emile Augier, les études humaines de M. Alexandre Dumas fils, gâtées malheureusement par une si étrange philosophie, la fine et spirituelle observation de MM. Meilhac et Halévy, le mouvement endiablé de M. Sardou ? Je ne suis pas aussi fou et aussi injuste qu'on veut le dire. Qu'on me relise, on verra que j'ai toujours fait la part de chacun, même lorsque je me suis montré sévère.

Mais où je me sépare complètement de M. Sarcey, c'est quand il ajoute : « Si vous mettez à part ces grands noms de Molière et de Shakspeare, qui ne sont que des accidents de génie, vous pouvez courir toute l'histoire du théâtre dans l'univers sans trouver une époque où se soient rencontrés à la fois, dans un seul genre, tant d'écrivains de premier ordre. »

De premier ordre, je le nie absolument. Mettons de second ordre, même de troisième, pour quelques-uns. On le verra plus tard. M. Sarcey obéit à un sentiment dont les critiques de toutes les époques ont fait preuve, en plaçant au premier rang les auteurs dramatiques contemporains ; mais où sont les auteurs de premier ordre du siècle dernier et même du commencement de ce siècle ? Il faut lire les anciens comptes-rendus pour savoir ce qu'on doit penser des places distribuées ainsi par la critique courante. Je l'ai dit et je le répète, ce qui nous sépare, M. Sarcey et moi, c'est qu'il est enfoncé dans l'actualité, dans la pratique quotidienne de son devoir de lundiste, dans le théâtre au jour le jour ; tandis que ce théâtre n'est pour moi qu'un sujet d'analyse générale, et que je ne juge jamais ni un homme ni une œuvre sans m'inquiéter du passé et de l'avenir.

Veut-il savoir ce que j'entends par un homme de premier ordre ? J'entends un créateur. Quiconque ne crée pas, n'arrive pas avec sa formule nouvelle, son interprétation originale de la nature, peut avoir beaucoup de qualités ; seulement, il ne vivra pas, il n'est en somme qu'un amuseur. Or, dans ce siècle, Victor Hugo seul a créé au théâtre. Je n'aime point sa formule ; je la trouve fausse. Mais elle existe et elle restera, même lorsque ses pièces ne se joueront plus. Cherchez autour de lui, voyez comme [illegible].

Théodore Barrière vient à peine de mourir, et le voilà reculé dans un brouillard. Que les autres s'en aillent, ils fondront aussi rapidement. Certes, il y a des différences, je ne puis faire ici une étude de chaque auteur dramatique et indiquer l'argile dans le monument qu'il élève. Je me contente de les condamner en bloc, parce que pas un d'entre eux n'a trouvé la formule que le siècle attend. Ils la bégayent presque tous, aucun ne l'affirme.

[illegible] je veux dire que je raisonne au-dessus des pièces qu'on peut jouer, d'après la marche même de l'esprit de ce siècle. Le grand mouvement naturaliste qui nous emporte, s'est déclaré successivement dans toutes les manifestations intellectuelles. Il a surtout transformé le roman, [illegible] souffle du génie à un auteur dramatique. Jusque-là, pour moi, la littérature dramatique res-

tera dans une situation inférieure; on y aura peut-être beaucoup de talent, mais en pure perte, parce qu'on y pataugera au milieu d'enfantillages et de mensonges qui ne se peuvent plus tolérer. Aujourd'hui, le roman écrase le drame du poids terrible dont la vérité écrase l'erreur.

Je conseille à M. Sarcey d'interroger les étrangers de grande intelligence et de libre examen, des Russes, des Anglais, des Allemands. Il verra quelle est leur stupéfaction, en face de nos romans et de nos œuvres dramatiques. Un d'eux disait : « C'est comme si vous aviez deux littératures : l'une scientifique, basée sur l'observation, d'un style merveilleusement travaillé; l'autre conventionnelle, toute pleine de trous et de puérilités, aussi mal bâtie que mal pensée. »

Nos critiques ne voient pas le fossé parce qu'ils barbotent dedans. Puis, il leur suffit que le monde entier applaudisse nos vaudevilles, comme il chante nos refrains idiots. Il n'en est pas moins vrai qu'il faut combler le fossé, que le fossé se comblera de lui-même et que le théâtre sera alors renouvelé par l'esprit d'analyse qui a élargi le roman. Je constate que l'évolution se fait depuis quelques années, d'une façon continue. L'homme de génie attendu peut paraître, le terrain est prêt. Mais, tant que l'homme de génie n'aura pas paru, les planches seront vides, car le génie seul compte et mérite d'être.

Cela m'amène à répondre, sur deux autres points, à M. Sarcey. J'ai dit qu'on imposait aux débutants le code inventé par Scribe, et j'ai ajouté que Molière ignorait le métier du théâtre, tel qu'il faut le connaître aujourd'hui pour réussir. Là-dessus, M. Sarcey me répond que Scribe est aujourd'hui en défaveur et que Molière était un « roublard ».

Vraiment, Scribe est en défaveur? Eh bien ! et M. Hennequin, et M. Sardou lui-même? Lorsque j'ai nommé Scribe, j'ai voulu évidemment désigner la pièce d'intrigue, le tour de passe-passe, l'escamotage remplaçant l'observation. Que Scribe lui-même soit jeté au grenier, cela va de soi, cela me donne raison; mais il n'en reste pas moins vrai que les héritiers de Scribe sont encore en plein succès. Quand on joue une pièce « bien faite », comme il dit, est-ce que M. Sarcey ne se pâme pas de joie? Est-ce que ses feuilletons, son enseignement dramatique, ne concluent pas toujours à ceci : « Réglez-vous sur le code; en dehors du code il n'y a que des casse-cou »? Mon Dieu ! je puis le lui avouer aujourd'hui : c'est à lui que j'ai songé, lorsque j'ai imaginé un critique conseillant à un débutant de lire les classiques de la pièce bien faite, Scribe, Duvert et Lausanne, d'Ennery, etc. Sans doute les pièces mal faites de MM. Meilhac et Halévy et de M. Gondinet réussissent parfois aujourd'hui; mais il en pleure, et c'est moi qui m'en réjouis.

Même malentendu au sujet de Molière. M. Sarcey a souvent parlé du métier du théâtre, paraissant faire de ce métier une science absolue, rigide comme un traité d'algèbre. J'ai répondu qu'il n'y avait pas un métier, mais des métiers, que chaque époque avait le sien; et, comme preuve, j'ai avancé que Molière ignorait ce métier absolu qu'on jette dans les jambes de tous les débutants. M. Sarcey déclare que j'avance là « une incongruité littéraire ». Je serai plus aimable, je dirai simplement que M. Sarcey ne sait pas me lire.

Eh ! oui, Molière est un « roublard » pour l'arrangement des scènes, pour la distribution des matériaux dans une œuvre. Il était à la fois auteur et acteur, il connaissait son « métier » mieux que personne. Il a même inventé la plus admirable coupe de dialogue qui existe. Seulement, cela n'empêche pas que *Tartufe* a un dénouement enfantin et que *le Misanthrope* est plutôt une dissertation dialoguée qu'une pièce, si l'on examine cette comédie à notre point de vue actuel. Aucun de nos auteurs dramatiques ne risquerait un pareil dénouement, ni une comédie aussi vide d'action; tous craindraient d'être sifflés. Je n'ai pas dit autre chose, le sens de code dramatique que je donnais au mot « métier », sortait naturellement de ce qui précédait.

Et je profite de l'occasion pour enregistrer l'aveu de M. Sarcey. Chaque époque a son métier. Qu'il reconnaisse maintenant que chaque auteur a le sien et nous nous entendrons parfaitement. Seulement, il ne faudra plus alors qu'il veuille régenter le théâtre, parler de pièces bien faites et de pièces mal faites. Du moment où il n'y a pas une grammaire, un code, tout est permis. C'est ce que je me tue à démontrer depuis des années.

Maintenant, bien que je ne veuille pas répondre aux critiques qui me sont personnelles, je m'étonnerai de l'explication bonne enfant que M. Sarcey donne de mes idées sur la littérature dramatique. Oh ! mon Dieu, rien de plus simple ! J'ai écrit des pièces qui sont tombées. De là, une grande mauvaise humeur et une campagne féroce contre mes confrères. M. Sarcey est toujours pratique. Il frappe en plein dans le tas. Vous croyez qu'il va s'imaginer que j'ai des convictions, que je me bats pour le triomphe de ce que je crois être la vérité. A d'autres ! On m'a sifflé, j'enrage et je me console en dévorant les auteurs plus heureux. Voilà qui est d'un critique de haut vol.

Si je remue la science, et si je remonte au dix-huitième siècle pour y signaler la naissance du naturalisme, si je suis l'évolution de ce naturalisme à travers le romantisme, et si j'en constate le triomphe dans le roman, en prédisant qu'il triomphera prochainement aussi au théâtre, tout cela c'est que le public m'a hué et que je suis plein de vengeance

M. Sarcey a tort de me croire si furieux et si malade de mes chutes. Qu'il interroge mes amis, ils lui diront que je sais tomber très gaillardement. Comment n'a-t-il pas compris que le théâtre n'est encore pour moi qu'un champ de manœuvres et d'expériences? Ma vraie forge est à côté. Seulement, j'aime me battre, je me bats dans le champ voisin, pour ne pas faire trop de dégâts chez moi, si la bataille tourne mal. Autrefois, ç'a été la peinture qui m'a servi de champ de manœuvres. Aujourd'hui, j'ai choisi le théâtre, parce qu'il est plus près; d'ailleurs, peinture, théâtre, roman, le terrain est le même, lorsqu'on y étudie le mouvement de l'intelligence humaine. Les soirs où l'on me tue une pièce, ce n'est encore qu'une maquette qu'on me casse. Voilà ma confession.



Les tirades splendides de Victor Hugo ne suffisent plus.

II

Il me faut répondre à un article que mon confrère, M. Henry Fouquier, a bien voulu consacrer aux idées que je défends. La polémique a ceci d'excellent qu'elle simplifie et éclaircit les questions, lorsqu'on est de bonne foi des deux côtés. Il est très bon, cet article de M. Henry Fouquier; je veux dire qu'il est très bon pour moi, car il va me permettre d'expliquer nettement la position que j'ai prise dans la critique dramatique et qu'on affecte de ne pas comprendre.

Et, d'abord, comment M. Henry Fouquier, qui est un esprit très fin, un peu fuyant peut-être, tombe-t-il dans cette rengaine insupportable qui consiste à me reprocher de n'avoir rien inventé? Mais, bon Dieu ! ai-je jamais dit que j'inventais quelque chose? Où a-t-on lu ça? pourquoi me prête-t-on gratuitement cette prétention bête? Il parle de mes théories nouvelles. Eh ! je n'ai pas de théorie ; eh ! je n'ai pas l'imbécillité de m'embarquer dans des théories nouvelles ! C'est l'argument qui m'agace le plus, qui me met hors de moi. « Vous n'inventez rien, les idées que vous défendez sont vieilles comme le monde. » Parfaitement, c'est entendu, je le sais. C'est ma gloire de les défendre, ces vieilles idées.

Ne dirait-on pas qu'il me faudrait inventer une nouvelle religion pour être pris au sérieux ! Vous n'inventez rien : donc, vous ne comptez pas, vous rabâchez. Mais, précisément, c'est parce que je n'invente pas que je suis sur un terrain solide. On a inventé le romantisme ; je veux dire qu'on a ressuscité le quinzième siècle, où le passé ne pouvait reprendre racine. Aussi le romantisme a-t-il vécu cinquante ans à peine ; il était factice, il ne répondait qu'à une évolution temporaire, il devait disparaître avec ses inventeurs.

Nous autres, nous n'inventons pas le naturalisme. Il nous vient d'Aristote et de Platon, affirme M. Henry Fouquier. Tant mieux ! c'est qu'il sort des entrailles mêmes de l'humanité. Sans remonter si loin, j'ai vingt fois constaté que le grand mouvement de la science expérimentale était parti du dix-huitième siècle. On peut renouer la chaîne des ancêtres de Balzac. Cela entame-t-il son originalité? Nullement. Son monument s'est trouvé fondé sur des assises plus larges et plus indestructibles.

Est-ce bien fini? Continuera-t-on encore à croire qu'on m'écrase, lorsqu'on me reproche de ne rien inventer, en me plaisantant avec l'esprit facile et un peu naïf de la causerie courante? Je le répète une fois pour toutes : je n'invente rien ; je fais mieux, je continue. La situation que j'ai prise dans la critique est donc simplement celle d'un homme indépendant, qui étudie l'évolution naturaliste de notre époque, qui constate le courant de l'intelligence contemporaine, qui se permet au plus de prédire certains triomphes. Quand on me demande ce que j'apporte, et qu'on fait mine de fouiller dans mes poches et de s'étonner de n'y rien trouver d'extraordinaire, je songe à ces gens crédules d'autrefois qui cherchaient la pierre philosophale. Aujourd'hui, nos chimistes sont partis de l'étude de la nature, et s'ils trouvent jamais la fabrication de l'or, ce sera par une méthode scientifique. Je suis comme eux, je n'ai pas de recettes, pas de merveilles empiriques ; j'emploie et je tâche simplement de perfectionner la méthode moderne qui doit nous conduire à la possession de plus en plus vaste de la vérité.

Maintenant, je ne pense pas que personne ose nier l'évolution naturaliste de notre âge. Dans les sciences, le mouvement est formidable, et ce sont précisément les travaux des savants qui ont donné le branle à toute l'intelligence contemporaine. Les arts et les lettres ont suivi ; dans notre école de peinture, chez nos historiens, nos critiques, nos romanciers, même nos poètes, on peut suivre les transformations considérables amenées par l'application des méthodes exactes. Eh bien ! c'est cette évolution qui m'intéresse, qui me passionne. J'en suis la marche, le développement ; j'en attends le triomphe définitif. Au théâtre, cette évolution me paraît marcher plus lentement et ne pas encore produire les œuvres qu'on doit en attendre. Tout mon terrain de critique est là. Je n'ai pas la folle vanité de croire que c'est moi qui vais déterminer un mouvement de cette puissance irrésistible. Le courant impétueux passe, et je me jette au milieu, je m'abandonne à lui, certain qu'il doit me conduire où va le siècle. Ceux qui veulent le remonter, seront noyés, voilà tout. Il serait aussi sot de le nier que de dire : « C'est moi qui l'ai fait. »

Mais mon plus grand crime, paraît-il, est d'avoir lancé dans la circulation ce mot terrible de naturalisme, sur lequel M. Henry Fouquier s'égaye avec la fine fleur de son esprit. Est-ce bien moi qui ai créé le mot? je n'en sais ma foi rien ! Enfin, je l'ai employé et j'en accepte la paternité. C'est donc bien abominable de prendre un mot nouveau, lorsqu'on éprouve le besoin de désigner une chose ancienne d'une façon saisissante. Mettons que la formule de la vérité dans l'art nous vienne de Platon et d'Aristote. Suis-je condamné à employer une périphrase pour désigner cette vérité dans l'art? N'est-il pas plus commode de choisir un mot, d'accepter un mot qui est dans l'air? Puis, il n'y a pas d'absolu. Du temps de Platon et d'Aristote, la vérité dans l'art a pu avoir un nom qui ne lui convienne plus aujourd'hui ; si le fond est éternel, les façons d'être changent, la nécessité d'appellations nouvelles se fait sentir. On me demande pourquoi je ne me suis pas contenté du mot réalisme, qui avait cours il y a trente ans ; uniquement parce que le réalisme d'alors était une chapelle et rétrécissait l'horizon littéraire et artistique. Il m'a semblé que le mot naturalisme élargissait au contraire le domaine de l'observation. D'ailleurs, que ce mot soit bien ou mal choisi, peu importe. Il finira par avoir le sens que nous lui donnerons. C'est uniquement ce sens qui est la grande affaire.

Et ici j'entre dans le vif de ma querelle avec M. Henry Fouquier. Il est plein d'esprit, cela je ne le nie pas ; mais il fait un raisonnement qui m'a paru dénoter une philosophie un peu puérile, cette philosophie du coin du feu qui discute sur l'art de composer [illegible]. Voici ce qu'il écrit : « Je crois que l'erreur capitale du

propagateur zélé du naturalisme consiste à avoir confondu le fond éternel des choses avec les moyens d'expression. » Puis, il s'explique : de tout temps les artistes ont eu pour but de reproduire la nature, de se faire les interprètes de la vérité. Tous les artistes sont donc des naturalistes. Où ils commencent à différer, c'est lorsqu'ils expriment, parce que chaque groupe d'artistes, selon les temps, les milieux et les tempéraments, donne alors des expressions différentes de la nature. C'est là seulement, d'après M. Henry Fouquier, que les naturalistes d'intention deviennent des idéalistes, des classiques, des romantiques, enfin toutes les variétés connues.

Parbleu ! le raisonnement est superbe ! Je jure à M. Henry Fouquier que je ne confonds pas du tout le fond éternel des choses avec les moyens d'expression. Ce fond éternel des choses est d'un bon comique dans cette argumentation. Voyez-vous un gredin devant un tribunal, disant qu'il a le fond éternel d'honnêteté, mais que, dans la pratique, il n'en a pas tenu compte? Où en serions-nous, si l'intention suffisait dans les arts et dans les lettres? Vous me la bâillez belle, avec votre fond éternel des choses ! Que m'importe ce que veulent les artistes et les écrivains? C'est ce qu'ils me donnent qui m'intéresse.

Evidemment, à toutes les époques, les prosateurs comme les poètes ont eu la prétention de peindre la nature et de dire la vérité. Mais l'ont-ils fait? C'est ici que les écoles commencent, que la critique naît, qu'on échange des montagnes d'arguments. Me dire que je me trompe, en ne mettant pas tous les écrivains sur une même ligne et en ne leur donnant pas à tous le nom de naturalistes, parce que tous ont l'intention de reproduire la nature, c'est jouer sur les mots et faire de l'esprit singulièrement fin. J'appelle naturalistes ceux qui ne se contentent pas de vouloir, mais qui exécutent : Balzac est un naturaliste, Lamartine est un idéaliste. Les mots n'auraient plus aucun sens si cela n'était pas très net pour tout le monde. Quand on raffine, quand on amincit les mots pour tourner spirituellement autour d'eux, il arrive qu'ils fondent et que la page écrite tombe en poussière. Il faut moins de finesse et plus de grosse bonhomie dans l'art.

Donc, je ne tiens compte du fond éternel des choses que lorsque l'écrivain en tient compte lui-même et ne triche pas, volontairement ou non. Le reste est une pure dissertation philosophique, parfaitement inutile. Remarquez que je ne nie pas le génie humain. Je crois qu'on a fait et qu'on peut faire des chefs-d'œuvre en se moquant de la vérité. Seulement, je constate la grande évolution d'observation et d'expérimentation qui caractérise notre siècle, et j'appelle naturalisme la formule littéraire amenée par cette évolution. Les écrivains naturalistes sont donc ceux dont la méthode d'étude serre la nature et l'humanité du plus près possible, tout en laissant, bien entendu, le tempérament particulier de l'observateur libre de se manifester ensuite dans les œuvres comme bon lui semble.

M. Henry Fouquier, du moment que je n'entends pas modifier le fond éternel des choses, est plein de dédain. Il voudrait peut-être, pour se déclarer satisfait, me voir créer le monde une seconde fois. Ma tâche lui semble modeste, si je ne m'attaque qu'aux moyens d'expression. A quoi veut-il donc que je m'attaque, à la terre ou au ciel? Mais, les moyens d'expression, c'est tout le domaine de la critique ; le reste ne saurait nous regarder. Enfin, il prétend que j'enfonce les portes ouvertes. Toujours le même espoir déçu de me voir faire quelque chose d'extraordinaire. Mon Dieu ! non, je n'ai pas de rocher où je pontifie et prophétise. Je ne tutoie pas Dieu. Je ne suis qu'un homme du siècle. Quant aux portes, elles sont, il est vrai, sinon ouvertes, du moins entr'ouvertes. Un battant tient encore, selon moi ; j'y donne mon petit coup de cognée. Que chacun fasse comme moi, et le passage sera plus large.

Revenons au théâtre. Si, dans le roman, le triomphe du naturalisme est complet, je constate malheureusement qu'il n'en est pas de même sur notre scène française. Je ne rentrerai pas dans ce que j'ai dit vingt fois à ce sujet. L'autre jour, en répondant à M. Sarcey, j'ai, une fois de plus, donné mes arguments. Pour M. Henry Fouquier, il se déclare absolument satisfait ; notre théâtre contemporain l'enchante, il le trouve supérieur. Pour me convaincre, il m'envoie assister aux *Fourchambault;* j'ai vu la pièce, j'en ai dit mon sentiment, et il est inutile que j'y revienne. Il n'y aurait qu'un moyen de me prouver que la formule naturaliste a donné au théâtre tout ce qu'elle doit donner : ce serait de poser en face de Balzac un auteur dramatique de sa taille, ce serait de me nommer une série de pièces qui se tiennent debout devant *la Comédie humaine.*

Si vous ne pouvez pas établir cette comparaison, c'est qu'à notre époque le roman est supérieur et que le drame est inférieur. J'attends le génie qui achèvera au théâtre l'évolution commencée. Vous êtes satisfait de notre littérature dramatique actuelle, je ne le suis pas, et j'expose mes raisons. Plus tard, on saura bien lequel de nous deux se trompait.

Ce que j'abandonne volontiers à l'esprit si fin de M. Henry Fouquier, ce sont mes pièces sifflées. Là, il triomphe aisément, ayant l'apparence des faits pour lui. Il a bien lu dans mes pièces et dans mes préfaces des choses que je n'y ai jamais écrites ; mettons cela sur le compte de son ardeur à me convaincre. C'est chose entendue, mes pièces ne valent absolument rien ; mais en quoi mon manque de talent touche-t-il la question du naturalisme au théâtre? Un autre prendra la place, voilà tout.

III

M. de Lapommeraye est un conférencier aimable, spirituel, d'une élocution prodigieusement facile. La première fois que je l'ai entendu, je suis resté stupéfait de toutes les grâces dont il a semé ses paroles. Il paraît adoré de son public, devant lequel il lui sera toujours très facile d'avoir raison contre moi.

Dans une de ses dernières conférences, à laquelle j'assistais, il a constaté d'abord la crise que nous traversons, l'effarement où se trouvent nos auteurs dramatiques, et ne sachant quelles

pièces ils doivent faire pour réussir. Et il a déclaré qu'il allait élucider la question et indiquer la formule de l'art de demain. Là-dessus, je suis devenu tout oreille, car ce problème ainsi posé m'intéressait singulièrement. Je tâtonnais encore, j'allais donc mettre enfin la main sur la vérité. Mais j'ai été bien désillusionné, je l'avoue. Le conférencier, après des digressions brillantes, après avoir opposé l'idéalisme au naturalisme, a conclu que les auteurs dramatiques devaient tendre vers le grand art. Vraiment, nous voilà bien renseignés, et c'est là une trouvaille merveilleuse !

Le grand art ! mais, sérieusement, moi qui m'honore d'être un naturaliste, est-ce que je ne réclame pas le grand art plus impérieusement encore que les idéalistes? M. de Lapommeraye me prend-il pour un vaudevilliste, ou pour un faiseur d'opérettes? Il faudrait s'entendre sur le grand art, un mot dont M. Prudhomme a plein la bouche, et que les esprits médiocres galvaudent dans toutes les boursouflures de la versification. M. de Lapommeraye a cité *la Fille de Roland*. Eh bien, *la Fille de Roland* est de l'art très petit, de l'art absolument inférieur; et, attendez vingt ans, vous verrez ce qu'en penseront nos fils. Je donnerais ce paquet informe de mauvais vers, pour deux vers d'un vrai poète. Non, mille fois non ! le grand art n'est pas l'art monté sur des échasses, l'art en tartines, l'art qui tient de la place et qui fait les grands bras, en roulant les yeux. Je préfère un vaudeville amusant à une tragédie imbécile. Le grand art, c'est l'épanouissement du génie, pas autre chose, quel que soit le cadre choisi par le génie. *La Noce juive*, de Delacroix, un tableau d'intérieur large comme la main, est du grand art, tandis que les toiles immenses de nos Salons annuels sont généralement de l'art odieux et lilliputien.

Et j'affirme que le naturalisme autant que l'idéalisme aspire au grand art. M. de Lapommeraye s'est débarrassé du naturalisme de la façon la plus commode du monde. « Quand vous êtes au bord de la mer, a-t-il dit à peu près, ne préférez-vous pas vous perdre dans la contemplation de l'infini, de l'horizon lointain où le ciel et l'eau se confondent? n'êtes-vous pas plus ému par ce spectacle que par le spectacle de la plage, où rôdent des pêcheurs sordides? » Sans doute, l'horizon lointain, c'est l'idéalisme. tandis que la plage, c'est le naturalisme. Voilà une belle comparaison, mais le malheur est que le naturalisme est partout, aussi bien à cinq lieues qu'à cinq mètres. Il n'exclut rien, il accepte tout, il peint tout.

Je ne puis m'empêcher de m'égayer honnêtement, en pensant que M. de Lapommeraye a cru tuer le naturalisme avec une comparaison. Il s'attaque à l'esprit moderne tout entier, et il n'a qu'une belle comparaison pour arme. Imaginez une rose pour barrer le chemin à un torrent. Veut-on savoir ce que c'est que le naturalisme, tout simplement? Dans la science, le naturalisme, c'est le retour à l'expérience et à l'analyse, c'est la création de la chimie et de la physique, ce sont les méthodes exactes qui, depuis la fin de siècle dernier, ont renouvelé toutes nos connaissances; dans l'histoire, c'est l'étude raisonnée des faits et des hommes, la recherche des sources, la résurrection des sociétés et de leurs milieux; dans la critique, c'est l'analyse du tempérament de l'écrivain, la reconstruction de l'époque où il a vécu, la vie remplaçant la rhétorique; dans les lettres, dans le roman surtout, c'est la continuelle compilation des documents humains, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des créations réelles et éternelles. Tout notre siècle est là, tout le travail gigantesque de notre siècle, et ce n'est pas une comparaison de M. de Lapommeraye qui arrêtera ce travail.

Certes, je reconnais moi-même l'inutilité de ces polémiques. Le naturalisme se produira au théâtre, cela est indéniable pour moi, parce que cela est dans la loi même du mouvement qui nous emporte. Mais, au lieu de donner ici de bonnes raisons, j'aimerais mieux que de grandes œuvres naturalistes parussent au théâtre. M. de Lapommeraye, si elles réussissaient, serait le premier à les applaudir et à les louer devant son public. Alors, nous serions parfaitement d'accord, ce que je désire de tout mon cœur.

Un autre critique, M. Poignand, veut bien également n'être pas de mon avis. Je néglige les attaques qu'il dirige contre mes propres œuvres; c'est là un massacre enfantin, auquel je m'habitue, et dont je souris. Je ne m'arrête pas également à son amusant paradoxe, par lequel ce sont les personnages historiques qui sont vivants, tandis que nous autres, vivants, nous sommes morts. Mais il fait sur le drame historique des réflexions qui m'intéressent.

Je crois avoir moi-même indiqué que le drame historique prendrait seulement de l'intérêt, le jour où les auteurs, renonçant aux pantins de fantaisie, s'aviseront de ressusciter les personnages réels, avec leurs tempéraments et leurs idées, avec toute l'époque qui les entoure. M. Poignand annonce la venue d'une jeune école, qui songe à ces résurrections de l'histoire. Voilà qui est parfait. L'entreprise est formidable, car elle nécessitera des recherches immenses et un talent d'évocation rare. Mais j'applaudirai très volontiers, si elle réussit. D'ailleurs, M. Poignand ne s'aperçoit peut-être pas que le drame dont il parle serait le drame historique naturaliste. Gustave Flaubert n'a pas suivi une autre méthode pour écrire *Salammbô*. J'accepte parfaitement le drame historique ainsi compris, parce qu'il mène tout droit au drame moderne, tel que je le demande. On ne peut pas être exclusif : si l'on ressuscite le passé, c'est tout le moins qu'on laisse vivre le présent.

IV

M. Henri de Lapommeraye a fait une nouvelle conférence sur le naturalisme au théâtre.

La thèse de M. de Lapommeraye est des plus simples. Il a apporté, sur sa table de conférencier, un tas énorme de livres, et il a dit à son auditoire, dont il est l'enfant gâté : « Je vais vous prouver, en vous lisant des passages de Diderot, de Mercier, d'autres critiques encore, que le naturalisme n'est pas né d'hier et que, de tout temps, on a réclamé ce que M. Zola réclame aujourd'hui. » Il est parti de là, il a lu des pages

[illegible] de la façon la plus complète [illegible] honneur de continuer la [illegible] moi.

[illegible] m'en doutais bien un peu. Mais [illegible] pas moins de l'aide précieuse qu'il a bien voulu m'apporter. Mon Dieu ! oui, je n'ai rien inventé ; jamais, d'ailleurs, je n'ai eu l'outrecuidance de vouloir inventer quelque chose. On n'invente pas un mouvement littéraire : on le subit, on le constate. La force du naturalisme, c'est qu'il est le mouvement même de l'intelligence moderne.

Ainsi donc, il est bien entendu que Diderot a soutenu les mêmes idées que moi, qu'il croyait lui aussi à la nécessité de porter la vérité au théâtre ; il est bien entendu que le naturalisme n'est pas une invention de ma cervelle, un argument de circonstance que j'emploie pour défendre mes propres œuvres. Le naturalisme nous a été légué par le dix-huitième siècle ; je crois même que, si l'on cherchait bien, on le retrouverait, plus ou moins confus, à toutes les périodes de notre histoire littéraire. Voilà ce que M. de Lapommeraye a établi, et il ne pouvait me faire un plus vif plaisir.

Seulement, où M. de Lapommeraye a voulu m'être désagréable, c'est lorsqu'il a ajouté que toutes les réformes demandées par Diderot ont été prises en considération, et qu'il n'y a pas lieu aujourd'hui de tenir compte des idées exprimées dans ma critique dramatique. Il fait ses politesses à Diderot, ce qui est naturel, puisque Diderot est mort. Mais ne se doute-t-il pas que les confrères de Diderot disaient dans leur temps, des théories de celui-ci, ce qu'il dit lui-même à cette heure de mes théories à moi? C'est un sentiment commun à toutes les générations : les aînés ont eu raison, les contemporains ne savent ce qu'ils disent. Comme l'a tranquillement déclaré M. de Lapommeraye, le théâtre est parfait aujourd'hui, il doit rester immobile, la plus petite réforme en gâterait l'excellence.

Vraiment? M. de Lapommeraye feint d'ignorer que tout marche, que rien ne reste stationnaire. Il est commode de dire : « Les améliorations réclamées par Diderot ont eu lieu », ce qui, d'ailleurs, est radicalement faux, car Diderot voulait la vérité humaine au théâtre, et je ne sache pas que la vérité humaine trône sur nos planches. En tous cas si les améliorations avaient eu lieu, elles ne nous suffiraient plus, voilà tout. Il y a une somme de vérités pour chaque époque. Toujours des évolutions s'accompliront. Il faut qu'une langue meure pour qu'on dise à une littérature : « Tu n'iras pas plus loin. »

LES EXEMPLES

LA TRAGÉDIE

Pendant la première représentation, au Théâtre-Français, [illegible], la nouvelle tragédie de M. Alexandre Parodi, rien ne m'a intéressé comme l'attitude des derniers romantiques qui se trouvaient dans la salle. Ils étaient furibonds; mais, en petit nombre, noyés dans la foule, ils restaient impuissants et perdus. Voilà donc où nous en sommes, la grande querelle de 1830 est bien finie, une tragédie peut encore se produire sans rencontrer dans le public un parti pris contre elle; et demain un drame romantique serait joué, qu'il bénéficierait de la même tolérance. La liberté littéraire est conquise.

A vrai dire, je veux voir dans le bel éclectisme du public un jugement très sain porté sur les deux formes dramatiques. La formule classique est d'une fausseté ridicule, cela n'a plus besoin d'être démontré. Mais la formule romantique est tout aussi fausse; elle a simplement substitué une rhétorique à une rhétorique, elle a créé un jargon et des procédés plus intolérables encore. Ajoutez que les deux formules sont à peu près aussi vieilles et démodées l'une que l'autre. Alors, il est de toute justice de tenir la balance égale entre elles. Soyez classiques, soyez romantiques, vous n'en faites pas moins de l'art mort, et l'on ne vous demande que d'avoir du talent pour vous applaudir, quelle que soit votre étiquette. Les seules pièces qui réveilleraient, dans une salle, la passion des querelles littéraires, ce seraient les pièces conçues d'après une nouvelle et troisième formule, la formule naturaliste. C'est là ma croyance entêtée.

M. Alexandre Parodi ne va pas moins être mis bien au-dessous de Ponsard et de Casimir Delavigne par les amis de nos poètes lyriques. J'ai entendu nommer Luce de Lancival. On l'accuse de ne pas savoir faire les vers, ce qui est certain, si le vers typique est ce vers admirablement forgé et ciselé des petits-fils de Victor Hugo. On lui reproche encore d'être retourné aux Romains, d'avoir dramatisé une fois de plus l'antique et barbare histoire de la vestale enterrée vive, pour s'être oubliée dans l'amour d'un homme. Tout cela est bien grossi par l'ennui légitime que les derniers romantiques ont dû éprouver en voyant réussir une tragédie. Il est bon de remettre les choses en leur place.

L'auteur, en effet, a choisi un sujet fort connu. Seulement, il serait injuste de ne pas lui tenir compte de la façon dont il a mis ce sujet en œuvre. On est au lendemain de la bataille de Cannes, Rome est perdue, lorsque les augures annoncent qu'une vestale a trahi son vœu et qu'il faut apaiser les dieux, si l'on désire sauver la patrie. Voilà, du coup, le cadre qui s'élargit. Opimia, la vestale parjure, grandit et devient brusquement héroïque. Il y a bien, à côté, un drame amoureux : elle aime le soldat Lentulus, qui est venu annoncer la défaite de Paul-Emile. Mais l'idée patriotique domine, et si Opimia revient se livrer après s'être sauvée avec son amant, c'est que la patrie la réclame.

Et je veux répondre aussi à la ridicule querelle qu'on fait à l'auteur, en lui reprochant d'avoir pris pour nœud de son drame une superstition odieuse. Cette superstition s'appelait alors une croyance, et dès lors, la question s'élève. Si tout le peuple de Rome croyait fermement acheter la victoire par l'ensevelissement épouvantable d'Opimia, cet ensevelissement prenait aussitôt un caractère de nécessité grandiose. Elle-même, si elle avait la foi, se sacrifiait avec autant de noblesse que le soldat donnant son sang à la patrie. Je vais même plus loin, j'admets que l'oncle d'Opimia, Fabius, qui la juge et l'envoie à la mort, soit assez éclairé et assez sceptique pour ne pas croire à l'efficacité matérielle de l'agonie affreuse d'une pauvre enfant; il agit cependant en ardent patriote, en consentant à cette agonie, qui peut rendre le courage au peuple et faire sortir de terre de nouveaux défenseurs.

Certes, on restreindrait fort le domaine dramatique, si l'on refusait la foi comme moyen. L'auteur est à Rome et non à Paris. Je trouve même fâcheux son personnage du poète Ennius qu'il a créé uniquement pour plaider les droits de l'humanité. Ennius m'a paru singulièrement

moderne. Cela prouve que M. Alexandre Parodi a prévu l'objection des personnes sensibles, et qu'il a voulu leur faire une concession. Je crois que sa tragédie aurait encore gagné en largeur, en acceptant l'horreur entière du sujet. On tue Opimia parce que la patrie d'alors veut qu'on la tue, et c'est tout, cela suffit.

D'ailleurs, le mérite de *Rome vaincue* est surtout dans le développement de l'idée première. Opimia a pour aïeule une vieille femme aveugle, Postumia, qui vient la disputer à ses juges avec un emportement superbe. De ses bras tendus, de ses mains tremblantes, elle cherche sa fille, la serre avec des cris de révolte. Elle supplie les juges, se traîne à leurs genoux, puis les insulte, quand ils se montrent impitoyables. La scène a fait un grand effet. Mais elle n'est que la préparation d'une autre scène, que je trouve plus large encore. Quand Postumia voit Opimia perdue, elle veut tout au moins abréger son agonie, elle lui apporte un poignard. Et, comme la pauvre fille a les mains liées et qu'elle ne peut se frapper elle-même, l'aïeule lui demande où est la place de son cœur, puis la tue. Au dénouement, lorsque la nouvelle de la retraite d'Annibal fait courir le peuple aux remparts, Postumia, restée seule à la porte du caveau d'Opimia, y descend, pour mourir à côté du corps de l'enfant.

Eh bien, cela est absolument grand. L'homme qui a trouvé cela est un tempérament dramatique de première valeur. Si une pareille situation se trouvait dans un drame, accommodée au ragoût romantique, nos poètes n'auraient pas assez d'exclamations pour crier au génie. Sans doute, la forme classique me gêne; mais la forme romantique me gênerait tout autant. Je ne puis donc que trouver très remarquable l'invention de la vieille aveugle, disputant sa fille à la mort jusqu'à la dernière heure, et la tuant elle-même pour que la mort lui soit plus douce. Cette figure est posée avec beaucoup de puissance.

Je n'ai pas cru devoir raconter la pièce en détail. Au courant de la discussion, l'analyse se fait d'elle-même. C'est ainsi que je dois parler d'un esclave gaulois, Vestæpor, employé dans le temple de Vesta, et qui favorise les amours et la fuite d'Opimia et de Lentulus. M. Alexandre Parodi semble avoir voulu marquer dans ce personnage la force de la foi. Vestæpor aide les amants à se sauver, parce qu'il déteste Rome et qu'il croit à la colère des dieux; si les dieux n'ont pas leur victime, ils consommeront la perte des Romains, ils vengeront l'esclave et le réuniront à ses deux fils, qui combattent dans l'armée d'Annibal. Ce personnage est d'invention ordinaire, légèrement mélodramatique même; mais je voulais le signaler, pour montrer l'idée de foi et de patriotisme qui plane sur toute l'œuvre.

Le succès a été grand, surtout pour les deux derniers actes. Voici, d'ailleurs, exactement le bilan de la soirée.

Un premier acte très large, le Sénat assemblé pour délibérer après la défaite de Cannes, et l'arrivée de Lentulus, qui raconte la bataille dans un long récit fortement applaudi. Un second acte dans le temple de Vesta, décor superbe, mais action lente et d'intérêt médiocre; c'est là qu'Opimia se trahit. Un troisième acte dans le bois sacré de Vesta, le moins bon des cinq; Opimia et Lentulus, aidés par Vestæpor, se sauvent, grâce à un souterrain. Un quatrième acte, d'une grande beauté; Opimia est revenue se livrer, on la condamne, et Postumia la dispute à ses juges. Enfin, un cinquième acte, dont le dénouement reste superbe, encore un décor magnifique, le Champ Scélérat, avec le caveau où l'on descend le corps de la vestale tuée par l'aïeule.

Le vers de M. Alexandre Parodi n'a pas, je le répète, la facture savante de nos poètes contemporains. Il manque de lyrisme, cette flamme du vers sans laquelle on semble croire aujourd'hui que le vers n'existe pas. Quant à moi, je suis persuadé que M. Alexandre Parodi a réussi justement parce qu'il n'est pas un poète lyrique. Il fabrique ses hexamètres en homme consciencieux qui tient à être correct; parfois, il rencontre un beau vers, et c'est tout. Aucun souci de décrocher les étoiles. Oserai-je l'avouer? cela ne me fâche pas outre mesure. Il n'est pas poète comme nous l'entendons depuis une cinquantaine d'années; eh bien, il n'est pas poète, c'est entendu. Mettons qu'il écrit en prose. Ce qui me blesse davantage, c'est l'amphigouri classique dans lequel il se noie, et j'arrive ici à la seule querelle que je veuille lui faire.

Comment se fait-il qu'un jeune homme de trente-quatre ans, dit-on, un écrivain qui paraît avoir une vaste ambition, puisse ainsi claquemurer son vol dans une formule devenue grotesque? Je ne lui conseille pas, ah! certes, non! de tomber dans l'autre formule, la formule romantique, peut-être plus grotesque encore; mais je fais appel à toute sa jeunesse, à toute son ambition, et je le supplie d'ouvrir les yeux à la vérité moderne. Il y a une place à prendre, une place immense, écrire la tragédie bourgeoise contemporaine, le drame réel qui se joue chaque jour sous nos yeux. Cela est autrement grand, vivant et passionnant, que les guenilles de l'antiquité et du moyen âge. Pourquoi va-t-il s'essouffler et fatalement se rapetisser dans un genre mort? Pourquoi ne tente-il pas de renouveler notre théâtre et de devenir un chef, au lieu de patauger dans le rôle de disciple? Il a de la volonté et une véritable largeur de vol. C'est ce qu'il faut avoir pour aborder le vrai, au-dessus des écoles et du raffinement des artistes simplement ciseleurs.

II

La tragédie en quatre actes et en vers, *Spartacus*, que M. Georges Talray vient de faire jouer à l'Ambigu, a une histoire qu'il est bon de conter pour en tirer des enseignements.

L'auteur, m'a-t-on dit, est un homme riche, bien apparenté, qui a été mordu de la passion du théâtre, comme d'autres heureux de ce monde sont mordus de la passion du jeu, des femmes ou des chevaux. Certes, on ne sauarit trop le féliciter et l'encourager.

Un homme qui s'ennuie et qui songe à écrire des tragédies en quatre actes, lorsqu'il pourrait donner des hôtels à des danseuses, est à coup sûr digne de tous les respects. Pouvoir être

Mécène et consentir à devenir Virgile, voilà qui dénote une noble activité d'esprit, un souci des amusements les plus dignes et les plus élevés.

Naturellement, M. Talray entend être maître absolu dans le théâtre où on le joue. Quand on a le moyen de mettre ses pièces dans leurs meubles, on serait bien sot de les loger en garni à la Comédie-Française ou à l'Odéon. Cela explique pourquoi M. Talray s'est adressé une première fois au Théâtre-Déjazet, et la seconde fois à l'Ambigu. Seules les méchantes langues laissent entendre que M. Perrin et M. Duquesnel auraient pu refuser ses pièces, fruits d'un noble loisir. M. Talray veut simplement passer de son salon sur la scène, sans quitter son appartement; et, s'il n'a pas bâti un théâtre, c'est que le temps a dû lui manquer. Il cherche donc une salle à louer, accepte le premier théâtre en déconfiture qui se présente, en se disant que les chefs-d'œuvre honorent les planches les plus encanaillées.

Une légende s'est formée sur la façon magnifique dont il s'est conduit au Théâtre-Déjazet. Il s'agissait seulement d'un petit acte, je crois; et les ouvreuses elles-mêmes ont reçu en cadeau des bonnets neufs. A l'Ambigu, la solennité s'élargit. Songez donc ! une tragédie en quatre actes, quelque chose comme dix-huit cents vers ! Aussi le bruit s'est-il répandu que le directeur a demandé au poète quinze mille francs, pour jouer sa pièce quinze fois; je ne parle pas des décors, des costumes, des accessoires. Les chiffres ne sont peut-être pas exacts; mais il n'en est pas moins certain que l'auteur paye les frais et présente son œuvre au public, directement, sans l'avoir soumise au jugement de personne.

Ah ! c'est le rêve, et les gens très riches peuvent seuls se permettre une pareille tentative. J'ai entendu soutenir brillamment cette opinion, que l'auteur devait avoir un théâtre à lui et jouer lui-même ses pièces, s'il voulait donner sa pensée tout entière, dans sa verdeur et sa vérité. Les deux plus grands génies dramatiques, Shakspeare et Molière, ont entendu ainsi le théâtre, et ne s'en sont pas mal trouvés. Seulement, cette trinité de l'auteur, du directeur et de l'acteur réunis en une seule personne, n'est pas dans nos mœurs, et tous les essais qu'on a pu tenter de nos jours ont échoué misérablement.

Je suis allé à l'Ambigu avec une grande curiosité, très décidé à m'intéresser au *Spartacus* de M. Talray. Notez qu'il faut un certain courage pour aborder ainsi le public, quand on est un simple amateur : on s'expose aux plaisanteries de ses amis, aux rudesses de la critique, aux rires de la foule. Il est entendu qu'un auteur qui paye et qui tombe, est doublement ridicule. Châtiment mérité, dira-t-on. Peut-être. Mais j'aime cette belle confiance des poètes qui risquent ainsi tranquillement le ridicule, et qui souvent même l'achètent très cher.

J'arrive et j'écoute religieusement. Il faut vous dire, avant tout, que M. Talray s'est absolument moqué de l'histoire. Son *Spartacus* est d'une grande fantaisie. J'avoue que cela ne me fâche pas outre mesure. Les auteurs dramatiques ont toujours traité l'histoire avec tant de familiarité, qu'un mensonge de plus ou de moins importe peu. Nous sommes en pleine imagination, c'est chose convenue. Seulement, ce qu'on peut demander, c'est que l'imagination ne batte pas la campagne, au point d'ahurir le monde. Or, M. Talray a une façon de traiter le théâtre très dangereuse pour le public bon enfant, qui vient naïvement voir ses pièces, avec l'intention de les comprendre.

Je vais tenter d'analyser son *Spartacus* en quelques mots; et je demande à l'avance pardon si je me trompe, car ce ne serait vraiment pas ma faute. Spartacus a pour père un prêtre d'Isis, nommé Séphare, qui nourrit les plus grands projets; on ne sait pas bien lesquels, il parle du bonheur du genre humain, il lance l'anathème sur Rome, et je suis porté à croire qu'il rêve l'affranchissement des esclaves, avec des vues particulières et lointaines sur la Révolution française. Bref, ce Séphare, entré comme intendant chez le consul Crassus, commence son beau rôle de régénérateur en donnant Camille, la fille de son maître, pour maîtresse à son fils Spartacus, alors gladiateur. Voilà qui n'est pas propre; mais la passion du sectaire est, à la rigueur, une excuse.

Il y a une autre femme dans l'aventure, Myrrha, une courtisane à ce qu'on peut croire. Séphare est aussi très bien avec celle-là, si bien même qu'ils complotent ensemble l'empoisonnement du gardien des jeux. Décidément, ce prêtre d'Isis manque de sens moral. Quand le gardien des jeux est mort, Myrrha obtient du préteur Métellus son amant la place du défunt pour Spartacus. Le héros, ramassant sous ses ordres les gladiateurs et la plèbe de la ville, suscite alors une révolte, brûle Rome, se bat pour l'affranchissement des esclaves. Rien de stupéfiant comme la mise en œuvre dramatique de cet épisode. Le préteur Métellus est gris, la courtisane Myrrha embellit la fête, on voit Rome brûler sur un transparent, et un chœur arrive, on ignore pourquoi, qui chante, je crois, le bon vin et la liberté.

Cependant, Camille, la maîtresse de Spartacus, joue là dedans un rôle symbolique. Elle doit être la liberté en personne, j'imagine. Au dénouement, Spartacus, après avoir battu les Romains, est à son tour sur le point d'être vaincu. Il se tue d'un coup de poignard en pleine poitrine; Camille devient folle sur son cadavre; et, quand le consul Crassus se présente, Séphare le traite de la belle façon, lui montre sa fille folle, et lui annonce qu'un jour le fils de Spartacus et de Camille, reprendra l'œuvre de délivrance. Sur quoi, un chœur envahit de nouveau la scène, et la toile tombe sur la reprise des couplets du troisième acte.

J'écoutais donc attentivement. L'impression des premières scènes était assez agréable. Le carnaval romain, ce décor large et à style sévère, ces personnages aux draperies de couleur tendre, me reposaient du carnaval romantique, des guenilles et des armures du moyen âge. Vraiment, les femmes sont adorables, les cheveux cerclés d'or, les bras nus, dans ces étoffes souples, où leur corps libre roule si voluptueusement. Puis, j'attrapais, par-ci par-là un bout de vers assez mal rimé, mais d'une musique sonore et éclatante. Enfin, je ne m'ennuyais pas, j'attendais de comprendre sans trop d'impatience.

[illegible] toujours pas, malgré mes efforts. J'avais beau ouvrir les oreilles, tendre l'esprit, [illegible] les mots que je saisissais, le sens m'échappait, les paroles tombaient comme des bruits qui s'envolaient, avant d'avoir formé des phrases. Maintenant, la pesanteur des [illegible] cou.

Alors, l'ennui est arrivé, d'abord discret, un léger bâillement dissimulé entre les doigts, une envie sourde de penser à autre chose ; puis, il s'est élargi, il est devenu immense, insondable, sans borne. Oh ! l'ennui sans espoir, l'ennui écrasant qui descend dans chaque membre, dont on sent le poids dans les mains et dans les pieds ! Et impossible d'échapper à ce lent écrasement, les personnages s'imposent ; on les hait, on voudrait les supprimer, mais leur voix est comme un flot entêté qui bat, qui entame et qui noie les têtes les plus dures ; même quand on baisse les yeux pour ne plus les voir, on les sent, on croit les avoir sur les épaules. Un malheur public, un deuil, sont moins lourds.

Ce qui me consternait surtout, c'était Séphare, le prêtre d'Isis. Pourquoi un prêtre d'Isis ? Sans doute l'auteur avait mis là-dessous le sens [illegible] tellement incompréhensible, qu'elle devait cacher quelque vérité supérieure. Les scènes se [illegible] aux secrets que le Nil roule dans ses eaux boueuses. Je me sentais très bête, je tournais à l'ahurissement. Lorsqu'on s'est mis [illegible], parce que tout espoir de comprendre s'en allait décidément. Mais j'étais trop engourdi ; j'appartenais [illegible].

J'ai promis de tirer des enseignements de cette histoire. Le premier est que la tentative de M. Talray reste en elle-même excellente, et qu'on ne saurait trop engager les auteurs riches à l'imiter. Mais le point sur lequel je veux surtout insister est que, désormais, les gens du monde devront avoir pour les simples écrivains quelque respect ; car, si j'ai vu parfois des écrivains ressembler à des princes dans un salon, je n'ai jamais vu un homme du monde qui ne se rendît parfaitement ridicule, en écrivant un roman ou une pièce de théâtre.

Certes, je le répète, je ne veux aucune façon décourager M. Talray. La distraction qu'il a choisie est louable. Ses vers sont médiocres, mais pleins de bonne volonté. Puis, j'aurais [illegible] aux théâtres menacés de faillite. Les auteurs [illegible] leurs chutes. En somme, des pièces comme *Spartacus* ne [illegible] on doit les prendre. M. Talray lui-même, si son [illegible] a simplement voulu tenir une gageure. Mon Dieu ! oui, il aurait parié, après un déjeuner de garçon, d'ennuyer le public, et d'ahurir la critique ; et [illegible]

LE DRAME

I

On nous a donné des détails touchants sur M. Paul Delair. Il aurait trente-sept ans, il serait sans fortune et aurait dû prendre sur ses nuits pour écrire *Garin*, le drame en vers joué à la Comédie-Française ; cette œuvre, écrite il y a huit ou neuf ans déjà, reçue à correction, puis récrite en partie et montée enfin, représenterait de longs efforts, une grande somme de courage, et serait une de ces parties décisives où un écrivain joue sa vie. Eh bien ! tous ces détails me troublent, et je n'ai jamais senti davantage combien la vérité est parfois douloureuse à dire. Heureusement, je suis peut-être le seul à pouvoir la dire, sans trop de remords, car mon autorité est fort discutée, et jusqu'à présent on a paru croire que ma franchise ne faisait de tort qu'à moi-même.

Nous sommes au commencement du treizième siècle, dans une de ces lointaines époques historiques qui justifient au théâtre toutes les er- [illegible] tendre, qu'il a eu d'une serve. Or, un jour d'ennui, Herbert, ayant fait entrer dans son château une bande d'Égyptiens, s'éprend de la belle Aïscha, qu'il épouse séance tenante. Et voilà le crime dans la maison. Aïscha pousse Garin, qui l'adore, à tuer Herbert, dont la vieillesse l'importune sans doute. Mais, au lendemain du meurtre, le soir des noces, lorsque les deux coupables vont se pendre aux bras l'un de l'autre, le spectre du vieillard se dresse entre eux. Garin a des hallucinations vengeresses qui lui montrent chaque nuit Aïscha au cou d'Herbert assassiné. Aimery, chassé par son père, revient alors comme un justicier. Il provoque Garin, il va le tuer, lorsque celui-ci revoit la terrible vision et tremble ainsi qu'un enfant. Aïscha, qui s'est empoison- [illegible] sassin, Alix, dont je n'ai pas parlé. Voilà.

Mon Dieu ! le sujet m'importe peu. On a fait remarquer avec raison que c'était là un mélange [illegible] encore. La seule réponse est qu'on prend son bien où on le trouve ; Corneille et Molière ont [illegible]

une [illegible] qu'on [illegible] attitude [illegible] M. [illegible] s'est contenté de ressasser toutes les situations connues, sans [illegible] personnel. Cela est long, terriblement long, sans accent nouveau, d'une extravagance entêtée dans le sublime, d'une conviction qui m'a attristé, tellement elle est naïve parfois.

Faut-il discuter? Rien ne tient debout dans cette fable extraordinaire. C'est un cauchemar en pleine obscurité. Les personnages sont découpés dans ce romantisme de 1830, si démodé à cette heure. Ils n'ont d'autre raison d'être que des formules toutes faites, ils portent des étiquettes dans le dos : le seigneur, le bâtard, la serve, le manant; et cela doit nous suffire, l'auteur se dispense dès lors de leur donner un état civil, de leur [illegible] Ce sont des marionnettes convenues qu'il manœuvre [illegible] vérité historique et de toute analyse humaine. Voilà le côté commode du drame romantique, tel que le comprend encore la queue de Victor Hugo. Il ne demande ni observation ni originalité; on en trouve les morceaux dans un tiroir, et il ne s'agit que de les ajuster, avec plus ou moins d'adresse. Je me rappellerai toujours la belle réponse de ce poète auquel je demandais : « Mais pourquoi ne faites-vous pas un drame moderne? » et qui me répondit, effaré : « Mais je ne peux pas, je ne saurais pas, il me faudrait dix ans d'études pour connaître les hommes et le monde ! » Sans doute, si je l'interrogeais, M. Paul Delair me ferait aussi cette réponse.

Et même, en acceptant le cadre qu'il a choisi, que de défauts, que d'erreurs dramatiques ! Lorsque ses personnages sortent du poncif, on ne les comprend plus. Ainsi la serve est très nette, parce qu'elle est simplement la marionnette classique des mélodrames de Bouchardy et d'Hugo, la paysanne violée par le seigneur et devenue folle, qui se promène dans l'action en prophétisant le dénouement et en aidant la Providence. Herbert, le seigneur, est également une bonne ganache de loup féodal qui se laisse injurier par le premier bourgeois venu, entré chez lui pour lui dire ses quatre vérités et lui annoncer la Révolution française. On les comprend, ceux-là, parce qu'ils sont tout bêtement les vieux amis du public, sur le ventre desquels le public a tapé bien souvent. Mais passez aux personnages que le poète a rêvé de faire originaux, et vous cessez de comprendre, vous entrez dans un fatras de vers stupéfiants où leur humanité se noie, vous ne les voyez plus nettement, parce que ce ne sont pas des figures observées, mais des pantins inventés qui se démentent d'une tirade à l'autre. Ou des figures poncives, ou des figures fantasmagoriques, voilà le choix.

Ainsi, prenons Garin et Aïscha, les deux figures centrales, celles où M. Paul Delair a certainement porté son effort. Je défie bien qu'au sortir de la représentation, on puisse évoquer distinctement ces figures : et cela vient de ce qu'elles n'ont pas de base humaine, de ce que le poète ne nous les a pas expliquées par une analyse logique et claire. Il ne suffit pas de dire [illegible] pour nous la faire accepter, dans les invraisemblances où elle se meut. C'est elle qui pousse Garin; puis elle s'efface, elle ne paraît plus être du drame; a-t-elle des remords? n'en a-t-elle pas? Nous l'ignorons, faute immense de l'auteur, car, si elle ne frissonne pas comme Garin, ou bien si elle ne reste pas violente et superbe, le dominant, devenant le mâle, elle ne nous intéresse plus, elle s'effondre. Et c'est ce qui arrive, le rôle est très mauvais, une actrice de génie n'en tirerait pas un cri humain. Garin de même reste un fantoche; sa lutte avec le remords ne se marque pas assez, on ne voit pas ses états d'âme, sa passion, sa fureur, puis son affolement; tout cela se fond et se brouille dans une phraséologie étonnante, où une fausse poésie délaye à chaque minute la situation dramatique. Au dénouement surtout, les deux héros m'ont paru pitoyables. Cette femme qui s'empoisonne de son côté, cet homme qui se poignarde du sien, pour finir la pièce, ne meurent pas logiquement, par la force même de la situation; je veux dire que leur mort n'est pas une conséquence inévitable de l'action, une mort analysée et déduite, ce qui la rend vulgaire.

Un autre point m'a beaucoup frappé. Après le troisième acte, je me demandais avec curiosité comment M. Paul Delair allait encore trouver la matière de deux actes. Un acte d'exposition, un acte pour le meurtre, un acte pour les remords, enfin un acte pour la punition : cela me semblait la seule coupe possible. Mais cela ne faisait que quatre actes, et j'étais d'autant plus surpris que le gros du drame, le spectre et tout le tremblement se trouvaient au troisième acte, ce qui demandait, pour la bonne distribution d'une pièce, un dénouement rapide, dans un quatrième acte très court. M. Paul Delair voulait cinq actes, et il a tout bonnement rempli son quatrième acte par un interminable couplet patriotique. J'avoue que je ne m'attendais pas à cela. Tout devait y être, jusqu'au drapeau français.

Parler de la France, sous Philippe-Auguste ! prononcer le grand mot de patrie qui n'avait alors aucun sens ! nous montrer un bon jeune homme qui s'indigne au nom de l'Allemagne, comme après Sedan ! Quand donc les auteurs dramatiques comprendront-ils le profond ridicule de ce patriotisme à faux, de cette sottise historique dans laquelle ils s'entêtent? Et cela n'est guère honnête, je l'ai déjà dit, car je ne puis voir là qu'une façon commode de voler les applaudissements du public.

Mais ces choses ne sont rien encore, le pis est que M. Paul Delair fait des vers déplorables. Il est certainement un poète plus médiocre que M. Lomon et M. Déroulède, ce qui m'a stupéfié. On ne saurait s'imaginer les incorrections grammaticales, les tournures baroques, les cacophonies abominables qui emplissent le drame. Les termes impropres y tombent comme une grêle, au milieu de rencontres de mots, d'expressions, qui tournent au burlesque. A notre époque où la science du vers est poussée si loin, où le premier parnassien venu fabrique des vers superbes de facture et retentissants de belles rimes, on reste consterné d'entendre rouler pendant quatre heures un pareil flot de vers rocailleux [illegible]

poète parce qu'il a abusé là dedans des lions et des étoiles, du soleil et des fleurs, il se trompe étrangement. Au théâtre, on ne remplace pas l'humanité absente par des images. Les tirades glacent l'action, et je signale comme exemple la scène de Garin et d'Aïscha devant la chambre nuptiale, la grande scène, celle qui devait tout emporter, et qui a paru mortellement froide et ennuyeuse. Comment voulez-vous qu'on s'intéresse à ces poupées qui ne disent pas ce qu'elles devraient dire et qui enguirlandent ce qu'elles disent de divagations poétiques absolument folles? J'avoue que ce lyrisme à froid me rend malade.

En somme, il faut avoir le vers puissant de Victor Hugo pour se permettre un drame de cette extravagance. Je ne prétends pas que *Ruy Blas* et *Hernani* soient d'une fable beaucoup plus raisonnable. Mais ces œuvres demeureront quand même des poèmes immortels. Quant à M. Paul Delair, du moment où il n'a pas le génie lyrique de Victor Hugo, il devrait rester à terre; la folie lui est interdite. Dans son cas, un peu de raison est simplement de l'honnêteté envers le public.

Ce n'est pas gaiement que je triomphe ici. Je n'osais espérer une pièce comme *Garin* pour montrer le vide et la démence froide des derniers romantiques. Toute la misère de l'école est dans cette œuvre. Mais je suis attristé de voir une scène comme la Comédie-Française risquer une partie pareille, perdue à l'avance. Sans doute M. Perrin et le comité n'ont pu se méprendre. *Garin*, avec le truc de son spectre, avec ses continuelles sonneries de trompettes, avec sa mise en scène de loques et de ferblanterie romantiques, aurait tout au plus été à sa place à la Porte-Saint-Martin; et, certes, ce ne sont pas les vers qui rendent la pièce littéraire. Seulement, on reproche si souvent à la Comédie-Française de ne pas s'intéresser à la jeune génération, qu'il faut bien lui pardonner, lorsqu'elle fait une tentative, même si elle se trompe. Peut-être n'y a-t-il pas mieux, et alors en vérité le romantisme est bien mort. Je préfère les élèves de M. Sardou, s'il en a.

Voilà mon jugement dans toute sa sévérité. J'ai mieux aimé dire nettement à M. Paul Delair ce que je pense. Il est dans une voie déplorable, il s'apprête de grandes désillusions. Le premier acte de *Garin* a de la couleur, et çà et là on peut citer quelques beaux vers; mais c'est tout. Une pièce pareille enterre un homme. Si M. Paul Delair en produit une seconde taillée sur le même patron, il ne retrouvera même pas la première indulgence du public. Ne vaut-il pas mieux l'avertir, quitte à le blesser cruellement? C'est lui éviter de nouveaux efforts inutiles. Huit ans de travail croulent avec *Garin*. Le pire malheur qui lui puisse arriver est de perdre encore huit années dans une tentative sans espoir.

II

M. Catulle Mendès est une figure littéraire fort intéressante. Pendant les dernières années de l'Empire, il a été le centre du seul groupe poétique qui ait poussé après la grande floraison de 1830. Je ne lui donne pas le nom de maître ni celui de chef d'école. Il s'honore lui-même d'être le simple lieutenant des poètes ses aînés, il s'incline en disciple fervent devant MM. Victor Hugo, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, et s'est efforcé avant tout de maintenir la discipline parmi les jeunes poètes, qu'il a su, depuis près de quinze ans, réunir autour de sa personne.

Rien de plus digne, d'ailleurs. Le groupe auquel on a donné un moment le nom de parnassien représentait, en somme, toute la poésie jeune, sous le second empire. Tandis que les chroniqueurs pullulaient, que tous les nouveaux débarqués couraient à la publicité bruyante, il y avait, dans un coin de Paris, un salon littéraire, celui de M. Catulle Mendès, où l'on vivait de l'amour des lettres. Je ne veux pas examiner si cet amour revêtait d'étranges formes d'idolâtrie. La petite chapelle était peut-être une cellule étroite où le génie français agonisait. Mais cet amour restait quand même de l'amour, et rien n'est beau comme d'aimer les lettres, de se réfugier même sous terre pour les adorer, lorsque la grande foule les ignore et les dédaigne.

Depuis quinze ans, il n'est donc pas un poète qui soit arrivé à Paris sans entrer dans le cercle de M. Catulle Mendès. Je ne dis point que le groupe professât des idées communes. On s'entendait sur la supériorité de la forme poétique, on en arrivait à préférer M. Leconte de Lisle à Victor Hugo, parce que le vers du premier était plus impeccable que le vers du second. Mais chacun gardait à part soi son tempérament, et il y avait bien des schismes dans cette église. Je n'ai d'ailleurs pas à raconter ce mouvement poétique, qui a copié en petit et dans l'obscurité le large mouvement de 1830. Je veux simplement établir dans quel milieu M. Catulle Mendès a vécu.

Ses théories sont que l'idéal est le réel, que la légende l'emporte sur l'histoire, que le passé est le vrai domaine du poète et du romancier. Ce sont là des opinions aussi respectables que les opinions contraires. Seulement, lorsque M. Catulle Mendès aborde un sujet moderne et accepte ainsi notre milieu contemporain, il a certainement tort de le faire sans modifier ses croyances. Dans un sujet moderne, l'idéal n'est plus le réel, et cet idéal devient un singulier embarras. Pour obtenir du réel, il faut avoir surtout du réel plein les mains. Selon moi, *Justice* est l'œuvre d'un poète qui n'a pas songé à couper ses ailes, et que ses ailes font trébucher. Nous retrouvons là le chef de groupe, grandi dans un cénacle, avec le clou d'une idée fixe enfoncé dans le crâne.

Je commencerai par les éloges. Dans *Justice*, l'effort littéraire me trouve plein de sympathie. On joue tant de pièces odieusement pensées et écrites, qu'il y a un véritable charme à tomber sur l'œuvre voulue d'un poète. Cette œuvre peut soulever en moi les plus vives objections, elle n'en est pas moins du monde de ma pensée, elle m'occupe et me passionne. Fût-elle tout à fait mauvaise, elle resterait pleine de saveur. J'aime cette histoire, ce médecin qui a volé et qui est venu se laver de sa faute par de bonnes œuvres, dans une province perdue; j'aime cette fille de notaire, qui parle et agit comme une

création du rêve: j'aime ces deux amoureux, que le monde gêne, et qui se débarrassent du monde, en mourant aux bras l'un de l'autre. Oui, j'aime ces choses, malgré leur folie, parce qu'elles sont la volonté d'un artiste, et que dans leur incohérence même on sent l'enfantement d'un esprit qui n'a rien de vulgaire.

Malheureusement, il faudrait m'en tenir là. Si j'arrive à l'analyse de la pièce, en dépit de toute ma sympathie, je me sens devenir grave et sévère. M. Catulle Mendès a eu le tort de plaisanter avec la réalité. Il aurait dû habiller ses personnages de justaucorps et de pourpoints, et nous lui aurions tout pardonné. Mais entrer dans la vie moderne en poète lyrique, voilà qui est grave ! Il se tromperait, s'il croyait que rien n'est plus commode à trousser que la vérité; la vie de tous les jours est là, comme comparaison, et l'on ne peut pas mettre debout une fille de notaire de fantaisie, comme on planterait une damoiselle, avec une jupe de satin et une coiffure copiée dans les livres du temps. En un mot, il faut avoir le sens de la modernité, quand on aborde un sujet contemporain. Les romantiques, qui s'imaginent pouvoir peindre la vie actuelle en se jouant, et par farce pure, s'exposent aux échecs les plus piteux. Rien n'est sévère et rien n'est haut comme la peinture de ce qui est.

Le grand défaut de *Justice* est d'être une création en l'air, tout comme s'il s'agissait d'un poème. Voici, par exemple, le plus grand effet de la pièce. Le docteur Valentin a volé pour sauver sa sœur de la prostitution, — une invention fâcheuse, par parenthèse, — et il est aimé de Geneviève, la fille du notaire Suchot. Lui-même l'adore; mais il va fuir, pour ne pas révéler son passé, lorsque Georges, le frère de Geneviève, le surprend avec celle-ci et le force à une explication. Dès que Georges connaît le secret de Valentin, il raconte à la jeune fille que ce dernier est marié, pour qu'elle rompe plus aisément avec lui. De là, grande douleur de Geneviève. Puis, à l'acte suivant, lorsqu'un gredin lui dénonce le vol de Valentin, elle dit avec force : « Je le savais depuis quatre ans, et je vous aime, Valentin, je vous aime ! »

Certes, le mot est très beau et devrait produire un grand effet d'admiration et d'émotion. Eh bien ! je crois que l'effet est surtout un effet de surprise. Cela vient de ce que chaque spectateur fait cette réflexion rapide : « Comment Geneviève n'a-t-elle pas compris ce dont il s'agissait, lorsque Georges lui a dit que Valentin était marié? Puisqu'elle connaissait le vol, elle devait se douter tout de suite de l'obstacle qui se présentait. » Elle n'a pas parlé alors et l'on s'étonne qu'elle parle plus tard. Au théâtre, toute scène qui n'est point préparée, détonne et peut même avoir de fâcheuses conséquences.

Il n'y a là qu'un défaut de construction. Je pourrais indiquer des invraisemblances. Ainsi, on voit rôder dans l'étude le clerc du notaire, Pigalou, un gredin qui a volé autrefois un curé et qui est menacé par un complice, dupé dans le partage; s'il ne donne pas immédiatement trois mille francs à ce complice, il sera dénoncé par lui. Or, Pigalou a appris la faute de Valentin, et dans une scène fort originale, violente et invraisemblable, il le traite en camarade et veut le forcer à voler les trois mille francs au notaire Suchot. C'est surtout dans cette scène qu'on peut surprendre le procédé de M. Catulle Mendès. Il se moque des vérités ambiantes, il va droit dans ce qu'il croit être la vérité absolue. De là un manque d'équilibre qui a failli faire siffler la scène.

J'insiste, parce que cette question de détail me paraît caractéristique. A la répétition générale, la scène m'avait beaucoup frappé. Je prévoyais bien qu'elle ne marcherait pas facilement, mais je la trouvais hardie et d'une belle allure. Elle est pleine de mots excellents, et n'a qu'un défaut, celui de tourner un peu trop sur elle-même. D'ailleurs, ce que j'avais prévu est arrivé : le public n'a pas compris l'intention de M. Catulle Mendès, qui est de montrer les conséquences fatales et ignominieuses d'une première faute. Je suis persuadé que la scène aurait produit un effet énorme, si l'auteur l'avait présentée autrement, dans la réalité logique de la situation. Telle qu'elle est, elle reste inadmissible. Vingt fois Valentin serait sorti ou aurait chassé Pigalou. Les motifs pour lesquels l'auteur le retient là, sont des ficelles dramatiques par trop visibles.

A vrai dire, je n'aime guère cette étude de notaire, où se développe une action si bizarre. Je sais bien que M. Catulle Mendès a choisi cette étude pour que l'antithèse fût plus forte. Il a voulu peut-être aussi montrer que le cadre le plus banal ne l'effrayait pas. Seulement, dans ce cas-là, il aurait fallu empoigner la réalité d'une main puissante et ne pas la lâcher. Tous les personnages marchent à plusieurs mètres du sol. Geneviève et Valentin sont dans les étoiles; ils ne s'en cachent pas, même ils s'en vantent. Quant à maître Suchot, il n'est guère qu'un fantoche, sur la tête duquel M. Catulle Mendès a accumulé tout son dédain de la prose.

Le troisième acte, que l'on redoutait, est précisément celui qui a sauvé la pièce. Cela montre une fois de plus quel est le flair des directeurs. Il n'y a qu'un monologue et une scène dans cet acte. Valentin, seul dans son laboratoire, prépare sa mort, en chimiste habile. Il a établi, sur un fourneau, un appareil qui dégage dans la pièce un gaz d'asphyxie. Geneviève arrive pour se sauver avec son amant; mais il lui explique que leur bonheur est désormais impossible, et elle va se retirer, lorsqu'elle comprend qu'il est en train de se donner la mort. Alors, elle referme la porte et la fenêtre, elle l'endort un instant par des paroles douces; puis, quand il s'aperçoit qu'elle veut mourir avec lui, elle s'oppose violemment à ce qu'il la sauve. Et ils meurent.

L'effet a été grand, le soir de la première représentation. La lutte de Geneviève pour mourir, le consentement arraché par elle à Valentin, la mort qui vient comme une délivrance et qui ravit les deux amants dans les espaces, tout cela est large et remarquable. Certes, je ne crois pas qu'on se suicide avec de pareils élans; mais la situation est extrême, et le poète peut intervenir sans trop blesser la vérité. Quant à la thèse, à la souillure ineffaçable d'une première faute, au suicide employé comme une rédemption, peut-être cette thèse a-t-elle été dans les intentions de l'auteur, mais je veux

[illegible] avant tout un homme d'art, a-t-il pu vouloir [illegible] y sent les phrases presque continuellement. [illegible] pas en belles images, pas plus que la peinture ne consiste en belles couleurs. En enfilant des comparaisons ingénieuses jusqu'à demain, on n'obtiendrait qu'une œuvre monstrueuse et illisible. Le style est l'expression logique et originale du vrai. Dire ce qu'il faut dire, et le dire d'une façon personnelle, tout est là. Les écrivains qui s'imaginent bien écrire parce qu'ils enlèvent une fin de tirade à l'aide de mots poétiques, sont dans la plus déplorable erreur. Au théâtre surtout, bien écrire, c'est écrire logiquement et fortement.

III

Ah ! quelle longue, écrasante, monotone soirée, à la Porte-Saint-Martin ! Je suis sorti de la première représentation de *Coq-Hardy*, le drame en sept actes de M. Poupart-Davyl, brisé de fatigue, hébété d'ennui. Certes, notre métier de critique dramatique comporte beaucoup d'indulgence ; on recule souvent devant le résumé exact de son impression. Mais qu'il me soit permis au moins une fois de ne rien cacher, de dire ma révolte intérieure contre un de ces drames de la queue romantique, qui se moquent du style, de la vérité et du simple bon sens.

Je ne chercherai pas à analyser la pièce dans son intrigue puérile et compliquée. Il y a là dedans un duc de Brennes, un prince de Bretagne, que sa femme trahit au prologue, et que nous retrouvons dix ans plus tard simple capitaine d'aventure, sous le nom de Coq-Hardy. Naturellement, ce capitaine se trouve mêlé à l'inévitable imbroglio historique, où sonnent les grands noms de Louis XIV, d'Anne d'Autriche, de Mazarin, de Condé. Il va presque jusqu'à prendre le menton d'Anne d'Autriche et à tutoyer Condé. Au dénouement, il redevient nécessairement le duc de Brennes, il sauve [illegible] l'unique regret de n'avoir pas à sauver Dieu lui-même. J'oubliais de dire qu'en chemin, il retrouve sa femme et sa fille. Inutile d'ajouter que le traître meurt, quand l'auteur n'a plus besoin de lui.

N'est-ce pas que le besoin d'un drame où l'on parlât de Mazarin se faisait absolument sentir ? Comment la statistique ne s'est-elle pas occupée encore de relever le nombre de pièces où l'on prononce le nom de Mazarin ? Un seul [illegible] le cardinal de Richelieu. Et que c'est gai, cet éternel cours d'histoire sur Anne d'Autriche, Louis XIII, Louis XIV et les car- [illegible] que, dans le perpétuel défilé de ces marionnettes d'un autre âge, qui laissent, à chaque coup d'épée, couler le son de leur ventre ! Comme nous pouvons partager les joies et les douleurs de ces poupées, dont nous nous moquons si parfaitement !

Je ne parle pas de la façon odieuse dont ces drames accommodent l'histoire. Ils sont pour le peuple une véritable école de mensonges historiques. Dans nos faubourgs, ils ont répandu les idées les plus stupéfiantes sur les grandes figures et les grands événements qu'ils ont mis si ridiculement à la scène. Grâce à eux, des légendes grotesques se sont formées, l'histoire [illegible] aux ignorants comme une parade, avec des paillasses richement vêtus qui tapent des pieds et qui déclament. Je ne comprends pas comment la salle entière n'éclate pas d'un fou rire, en face des monstrueux pantins qu'on lui présente sous des noms retentissants.

Par exemple, dans *Coq-Hardy*, peut-on trouver quelque chose de plus profondément comique que les scènes entre le capitaine d'aventure et Anne d'Autriche ? Le capitaine entre chez la reine comme chez lui, et il lui parle avec des effets de hanches, des ronflements de voix, une familiarité de bon garçon, qui sont, à mon sens, le comble de la drôlerie. Et quelle merveille encore, cet acte où l'on voit la reine et Louis XIV errer la nuit dans les rues de Paris, en se tordant les bras, comme deux locataires louches que le patron de quelque garni a flanqués à la porte ! Ajoutez que Coq-Hardy survient, qu'il démolit une maison afin de construire une barricade, et qu'il se retranche avec Louis XIV derrière cette barricade, d'où ils opèrent tous les deux des sorties pour tuer deux ou trois douzaines d'hommes. Quel cerveau a jamais inventé des folies plus extravagantes ? Cela me donne froid au dos, me glace de ce petit frisson de peur et de honte que j'ai parfois éprouvé en face des infirmités humaines.

Il y a encore une scène incroyable que je veux signaler. Anne d'Autriche a chargé le capitaine Coq-Hardy de négocier avec le grand Condé, qui revient de Lens chargé de gloire. Jolie situation, invention ingénieuse et d'une vraisem- [illegible] petit garçon, l'écrase devant toute la salle qui applaudit. Et, lorsque Condé ose demander une parole, le capitaine lui répond à peu près ceci :

[illegible]

Rien de plus royal. Voyez-vous ce routier se promenant avec des blancs-seings de la reine, [illegible] capitaines, donnant sa parole avec des gestes de matamore ! C'est de la farce lugubre.

D'ailleurs, il est inutile de discuter. Un drame historique, bâti sur ce plan, ne soutient pas la discussion. Toutes les démences s'y abattent. Il serait impossible de prendre un personnage et de l'analyser, sans voir tout de suite qu'on a une marionnette dans les mains. Ainsi, je ne connais pas de figure plus décourageante que la duchesse, cette femme qui trompe son mari, qui se sauve avec sa fille pour suivre un amant indigne, le traître de la pièce, et que nous re- [illegible] dans tout le tralala des beaux sentiments. J'ai dit le mot juste, elle est décourageante, car rien n'est plus attristant et malsain que le mensonge.

[illegible]
Pourquoi nous intéresserions-nous à elle, puis-
[illegible]
toutes les ficelles?

Dirai-je un mot du style, maintenant? Ici, je [illegible] l'impression d'un déluge de tuiles sur mes épaules, pendant la représentation de *Coq-* [illegible] qui tombent là dedans. L'auteur semble avoir [illegible] les bêtises de la rhétorique, les images que [illegible] queue les unes des autres dans son œuvre. C'est un véritable cahier de mauvaises expressions. Pas une ne manque. On aurait voulu faire un pastiche de la langue des mélodrames, qu'on ne [illegible] réussite sans beaucoup d'efforts. Ce que je ne comprends pas, c'est qu'un public n'ait pas les oreilles plus sensibles. Comment se fait-il que des spectateurs, qui se fâcheraient si un orchestre jouait faux, puissent supporter patiemment toute une soirée une langue si abomina- [illegible] le style de *Coq-Hardy* m'a rendu très malade. Affaire de tempérament sans doute.

Si cela était écrit avec bonhomie encore, si l'on sentait derrière un homme simple, qui ne se pique pas d'écrire et qui dit tout rondement [illegible] continuelle prétention au beau style. Les phrases ont le poing sur la hanche comme les personnages. Au dénouement, Coq-Hardy fait un discours où il parle des Francs et des Gaulois. Il faut dire que ce duc de Brennes descend de Brennus; Brennes, Brennus, vous comprenez, c'est fort ingénieux. Et il y a ainsi des panaches tout le long de la pièce. Parfois même on entrevoit des intentions shakspeariennes. Oh! les intentions shakspeariennes: c'est là l'écueil des faiseurs de mélodrames. La poésie les tue.

J'avouerai, d'ailleurs, que je ne puis me défendre d'un grand dédain pour les pièces où les [illegible] la part la plus applaudie dans les mérites du dialogue. Le succès de *Coq-Hardy* a été le combat du cinquième acte. Si la poudre parle, c'est que l'au- [illegible] beaux sentiments! Quand un acteur a un beau sentiment à émettre, on s'en aperçoit tout de suite; il s'approche du trou du souffleur comme [illegible] son beau sentiment, on l'applaudit, il salue et se retire. Cela finit par être honteux, de spéculer ainsi sur l'honneur, la patrie, Dieu et le reste. Le procédé est trop facile, il devrait répugner [illegible]

La stricte vérité est que, le premier soir, la salle s'ennuyait. Toutes les fois que des personnages historiques étaient en scène et se perdaient dans des considérations sur la Fronde, je [illegible] tateurs ne plus écouter, lever le [illegible] loi rime la Fronde pour nous? Il fallait qu'un choc d'épée ou la déclamation d'une tirade vertueuse ra- [illegible] dissait, pour se réveiller sans doute. Je jurerais que les deux tiers des spectateurs n'ont pas [illegible] marché jusqu'à la fin, et le nom de l'auteur a été acclamé. On en est arrivé à un grand mépris des jugements sincères.

Certes, je souhaite tous les succès à M. Poupart-Davyl. Il y avait des choses très accep- [illegible] suis certain que la forme de notre mélodrame historique est surtout la grande coupable, dans cette affaire de *Coq-Hardy*. On ne ressuscite pas un genre mort. J'entendais bien, dans la salle, les romantiques impénitents rejeter toute la faute sur M. Poupart-Davyl, en l'accusant d'avoir gâché un bon sujet. Mais la vérité est qu'il est impossible aujourd'hui de refaire les pièces d'Alexandre Dumas. Il faudrait tout au moins renouveler le cadre, chercher des combinaisons, choisir des époques inexplorées. Voyez les faits: M. Poupart-Davyl a un grand succès avec *la Maîtresse légitime*, et je doute qu'il fasse autant d'argent avec *Coq-Hardy*. Ouvrira-t-on les yeux, comprendra-t-on qu'on doit laisser au magasin des accessoires toutes les guenilles historiques, pour entrer définitivement dans le drame moderne, qui est fait de notre chair et de notre sang?

Dernièrement, les romantiques impénitents se fâchaient contre *Rome vaincue*. Comment! une tragédie, cela était intolérable! Et ils se chatouillaient pour rire, ils plaisantaient M. Pa- [illegible] les Romains de *Rome vaincue* autrement vivants que les frondeurs de *Coq-Hardy*. Certes, la tragédie, que les romantiques avaient tuée, se porte beaucoup mieux à cette heure que le drame. Je ne veux pas même établir un parallèle entre les deux pièces, car d'un côté il y a le souffle d'un tempérament dramatique, tandis que, de l'autre, je ne vois que le pastiche banal de tous les mélodrames odieux qui m'assomment depuis quinze ans. Ici, la question d'art s'élève au-dessus des formules. Et combien je préfère la langue incorrecte de M. Parodi au ron-ron de M. Poupart-Davyl.

IV

M. Poupart-Davyl a fait jouer à l'Ambigu un drame en six actes: *les Abandonnés*, qui a eu un très vif succès le soir de la première représentation.

Guillaume Aubry est un ouvrier serrurier qui a épousé à Tours une fille superbe, Nanine, laquelle l'a abandonné après quelques mois de mariage. Vainement il l'a cherchée, fou de tendresse et de rage; elle roule le monde, elle est faite pour les amours cosmopolites et pour les aventures. Guillaume est venu à Paris, où il a fini par s'établir. La loi est là qui l'empêche de se remarier, mais son cœur s'est donné à une honnête blanchisseuse, Ursule, avec laquelle il vit maritalement, et dont il a deux petits

garçons. Il y a même, dans la maison, un troisième enfant, Robert, qu'Ursule dit avoir recueilli par pitié, en le voyant maltraité par les personnes qui le gardaient; et Guillaume regarde cet enfant d'un œil jaloux, car son idée fixe est que le petit est la preuve vivante d'une première faute, d'une faute ancienne, qu'Ursule ne veut pas avouer.

Voilà une des actions du drame. Une autre action est fournie par Nanine, qui a été en Angleterre la maîtresse de lord Clifton. Un fils est né de cette liaison, et Nanine, en abandonnant lord Clifton, a emporté cet enfant. Depuis cette époque, le père, qui a hérité d'une fortune colossale, vit dans les regrets et parcourt l'Europe en cherchant son fils. Naturellement, ce fils n'est autre que Robert, recueilli par Ursule. Le bâtard de la femme vit ainsi sous le toit du mari, entre les deux bâtards que celui-ci a eus de son côté; et tout cela sans que personne s'en doute le moins du monde.

Si j'ajoute que Nanine, pour faire peau neuve, a fait annoncer sa mort dans les journaux de San Francisco, et qu'elle ressuscite à Paris sous le nom de madame veuve Perkins; si je dis qu'elle est associée avec un certain Morgane, un gredin de la haute société qui vole au jeu et qui ne recule pas devant les coups de couteau : j'aurai indiqué tous les éléments du drame, et il sera aisé d'en comprendre les péripéties assez compliquées.

A la nouvelle de la mort de Nanine, Guillaume et Ursule sont dans une joie profonde. Enfin, ils vont pouvoir se marier ! Cependant, Nanine, en retrouvant lord Clifton affolé par la mort de son fils, ourdit toute une trame. Elle vient trouver son ancien amant et lui offre de lui rendre son fils, s'il consent à se marier avec elle. Celui-ci, après s'être révolté, consent. Nanine se met alors à la recherche de Robert et arrive ainsi chez Guillaume. Ursule, devant son visage froid, ses yeux mauvais, refuse violemment de lui rendre le petit. Puis, Guillaume se présente, et la reconnaissance entre le mari et la femme a lieu. Dès lors, tout croule, plus de mariage possible ni d'un côté ni de l'autre. Mais Nanine ne renonce pas à la lutte, elle volera Robert et elle fera assassiner Guillaume par Morgane. Le malheur pour elle est que Morgane se doute qu'elle le dupe et qu'elle l'emploie comme un instrument dont on se débarrasse ensuite. Au dénouement, lorsqu'elle s'entête à ne pas le suivre, il la frappe d'un coup de couteau. Et c'est ainsi que les méchants sont punis, pendant que les bons se réjouissent.

On voit quelle complication extraordinaire. Le hasard joue dans tout cela un rôle vraiment trop considérable. Je ne discute pas la vraisemblance. Rien de plus étrange que cette aventurière qui, en quittant lord Clifton, emporte son fils comme un colis encombrant qu'on abandonne à la première station. Il y a aussi, dans le drame, des idées bien singulières sur la législation qui régit les questions de paternité. La seule querelle que je veuille chercher à M. Louis Davyl est de lui demander pourquoi il a mis en œuvre toutes les vieilles machines de l'ancien mélodrame, lorsqu'il lui était si facile de faire plus simple, plus nature, et d'obtenir par là même un succès plus légitime et plus durable.

Car les faits sont là, ce qui a pris le public, ce sont les scènes entre Guillaume et Ursule, c'est la peinture de ce monde ouvrier, étudié dans ses mœurs et dans son langage. Là étaient la nouveauté et la hardiesse, là a été le succès. Dès que Nanine se montrait, dès qu'on voyait reparaître ce lord de convention qui se promène d'un air dolent parmi les serruriers et les peintres en bâtiment, l'intérêt languissait, on souriait même, on écoutait d'une oreille distraite des scènes interminables, connues à l'avance. Il fallait que Guillaume et qu'Ursule reparussent, pour que la salle fût de nouveau prise aux entrailles.

Le pis est que M. Louis Davyl a certainement mis là les figures démodées et ridicules de son aventurière, de son lord, de son bandit du grand monde, pour faire accepter ses ouvriers du public. Il s'est dit, j'en jurerais, que, par le temps qui court, le public ne voulait pas trop de vérité à la fois, et qu'il fallait être habile en ménageant les doses. Alors, il a accepté la recette connue, qui consiste à ne pas mettre que des ouvriers sur la scène, à les mêler dans une savante proportion à de nobles personnages. Et il a obtenu cette singulière mixture qui rend son drame boiteux et qui en fait une œuvre mal équilibrée et d'une qualité littéraire inférieure.

Je crois que le public aurait été reconnaissant de rompre tout à fait avec la tradition. Pourquoi un lord? Elles sont rares les femmes d'ouvriers qui montent dans les lits des grands de la terre. Le plus souvent, elles trompent un serrurier avec un maçon. Transportez ainsi toute l'action des *Abandonnés* dans le peuple, et vous obtiendrez une pièce vraiment originale, d'une peinture vraie et puissante. Je répète que les seules parties de l'œuvre qui ont porté sont les parties populaires. C'est là une expérience dont le résultat m'a enchanté, parce que j'y ai vu une confirmation de toutes les idées que je défends.

Déjà, lorsque M. Louis Davyl fit jouer à la Porte-Saint-Martin ce drame stupéfiant de *Coq-Hardy*, où l'on voyait Louis XIV enfant se promener la nuit dans les rues de Paris en jouant de sa petite épée de gamin, j'ai dit combien les vieilles formules sont délicates à employer. L'auteur était là dans la pièce de cape et d'épée, cherchant le succès avec une bonne foi et un courage méritoires. Le drame ne réussit pas, il comprit qu'il se trompait, il frappa ailleurs. Je lui avais conseillé de s'attaquer au monde moderne. Il vient de donner *les Abandonnés*, et il doit s'en trouver bien. Maintenant, s'il veut prendre une place tout à fait digne et à part, il faut qu'il fasse encore un pas, il faut qu'il accepte franchement les cadres contemporains et qu'il ne les gâte pas, en y introduisant des éléments poncifs. C'est lorsqu'on veut ménager le public qu'on se le rend hostile.

Sérieusement, croit-on qu'une œuvre d'une complication si laborieuse, avec des histoires folles qui ont traîné partout, avec ces trois bâtards qui passent comme des muscades sous les gobelets du dramaturge, ait quelque chance de laisser une petite trace? On la jouera quarante, cinquante fois; puis, elle tombera dans un oubli profond, et si, par hasard, quelqu'un la déterre un jour, il sourira du lord et de l'aventurière



Il n'a autour de lui que des femmes qui le gatent.

en disant : « C'est dommage, les ouvriers étaient intéressants. » A la place de M. Louis Davyl, j'aurais une ambition littéraire plus large, je voudrais tâcher de vivre. Il est homme de travail et de conscience. Pourquoi ne jette-t-il pas là toute la prétendue science du théâtre, qui jusqu'ici l'a empêché de faire un drame vraiment neuf et vivant?

Chaque fois qu'un mélodrame réussit, il y a des critiques qui s'écrient : « Eh bien! vous voyez que le mélodrame n'est pas mort. » Certes, il n'est pas mort et il ne peut mourir. Par exemple jamais un public ne résistera à une scène comme celle des deux mères, dans les *Abandonnés*. Nanine vient réclamer Georges, et Ursule, la mère adoptive se sent pleine de tendresse à côté de la véritable mère; et elle lui crie, en montrant les trois enfants qui jouent : « Votre fils est là, choisissez dans le tas! » L'effet a été immense. Cela prend les spectateurs par les nerfs et par le cœur. Toujours, de pareilles combinaisons dramatiques, qui mettent en jeu les profonds sentiments de l'homme, remueront puissamment une salle.

Ce qui meurt, au théâtre comme partout, ce sont les modes, les formules vieillies. Il est certain que le dernier acte des *Abandonnés*, ce pavillon où Morgane vient assassiner Nanine, est de l'art mort. On le tolère, parce qu'il faut bien accepter un dénouement quelconque. Mais on est fâché que l'auteur n'ait pas trouvé quelque chose de neuf pour finir sa pièce. Le mélodrame est mort, si l'on parle des recettes mélodramatiques connues, des combinaisons qui défrayent depuis quarante ans les théâtres des boulevards et dont le public ne veut plus. Le mélodrame est vivant, et plus vivant que jamais, s'il est question des pièces qu'on peut écrire sur l'éternel thème des passions, en employant des cadres nouveaux et en renouvelant les situations. Nous sommes emportés vers la vérité; qu'un dramaturge satisfasse le public en lui présentant des peintures vraies, et je suis persuadé qu'il obtiendra des succès immenses. Le tort est de croire qu'il faut rester dans les ornières de l'art dramatique pour être applaudi. Adressez-vous aux habiles, et vous verrez qu'eux surtout sentent la nécessité d'une rénovation.

V

M. Ernest Blum est un fervent du mélodrame. Il avait obtenu un beau succès avec *Rose Michel*. Aujourd'hui, il vient de tenter la fortune avec un drame historique, *l'Espion du roi*, mais je serais très surpris que le succès fût égal, car le public m'a paru bien froid et singulièrement dépaysé, en face des personnages, empruntés à une Suède de fantaisie. Entendons-nous, on a applaudi les mots sonores d'honneur, de patrie et de liberté; mais les spectateurs n'étaient pas « empoignés », et se moquaient parfaitement de la Suède, au fond de leur cœur.

L'avouerai-je? J'ai à peine compris les deux premiers tableaux. Rien n'accrochait mon attention. Il y avait là un amas d'explications nécessaires, pour indiquer le moment historique et l'affabulation compliquée du drame, qui lassait évidemment la patience de toute la salle. Les visages semblaient écouter, mais n'entendaient certainement pas. Aussi, quelle étrange idée, d'être allé choisir la Suède, qui compte si peu dans les sympathies populaires de notre pays! Ce choix malheureux suffit à reculer l'action dans le brouillard. On raconte que M. Ernest Blum a promené son drame de nationalités en nationalités, avant de le planter à Stockholm. Il a eu ses raisons sans doute; mais je lui prédis qu'il ne s'en repentira pas moins d'avoir poussé le dédain de nos préoccupations quotidiennes jusqu'à nous mener dans une contrée dont la grande majorité des spectateurs ne sauraient indiquer la position exacte sur la carte de l'Europe. Nous rions et nous pleurons où est notre cœur.

Je connais le raisonnement qui fait de nous les frères de tous les peuples opprimés. Cela est vague. On peut applaudir une tirade contre la tyrannie, sans s'intéresser autrement au personnage qui la lance. Je vous demande un peu qui s'inquiète de Christian II, un roi conquérant, une sorte de fou imbécile et féroce, tombé sous la domination d'une favorite, et qui ensanglantait la Suède par des exécutions continuelles, afin d'affermir par la terreur son trône chancelant? Lorsque, au dénoûment, Gustave Wasa, le libérateur, le roi aimé et attendu, délivre Stockholm, on prend son chapeau et on s'en va, bien tranquille, sans la moindre émotion. Est-ce que ces gens-là nous touchent? Si le génie leur soufflait sa flamme, ils pourraient ressusciter du passé et nous communiquer leurs passions. Seulement, le génie, dans les mélodrames, n'est d'ordinaire pas là pour accomplir ce miracle. Quand un auteur a simplement de l'intelligence et de l'habileté, il découpe les personnages historiques, comme les enfants découpent des images.

Je trouve donc le cadre fâcheux, et je maintiens qu'il nuira au drame. La principale situation dramatique sur laquelle l'œuvre repose avait une certaine grandeur. Il s'agit d'une mère, Marthe Tolben, qui adore ses fils; le plus jeune, Karl, meurt dans ses bras, tué par un officier du tyran; l'aîné, Tolben, est arrêté et va être exécuté, si Marthe ne trahit pas les patriotes de Stockholm, qui conspirent pour la délivrance du pays. Mais sa trahison tourne contre la malheureuse femme; Tolben lui-même est accusé, de son crime et veut se faire tuer, pour se laver d'une telle accusation aux yeux de ses compagnons d'armes. Alors, cette mère, qui a sacrifié la patrie à ses fils, se sacrifie elle-même pour la patrie, meurt en ouvrant une des portes de Stockholm à Gustave Wasa; et c'est là une expiation très haute, qui devrait donner une grande largeur au dénoûment.

M. Ernest Blum ne s'est point contenté de cette figure. Il a imaginé une création énigmatique, Ruskoé, un bossu, un chétif, qui, ne pouvant servir son pays par l'épée, le sert à sa manière en se faisant espion. Pour tout le monde, il est l'espion du roi; mais, en réalité, il travaille à la délivrance de la patrie, il est l'espion de Wasa. Certes, la figure était faite pour tenter un dramaturge : ce pauvre être hué, lapidé, vivant dans le mépris de ses frères, poussant le dévouement jusqu'à accepter l'infamie, attendant des semaines, des mois, avant de pouvoir

se redresser dans son honneur et dire son long héroïsme. J'estime cependant que Ruskoé n'a pas donné tout ce que l'auteur en attendait, et cela pour diverses raisons.

La première est que l'intérêt hésite entre lui et Marthe. Sans doute ces deux personnages se rencontrent, lorsque, au quatrième acte, Ruskoé vient offrir le pardon à la femme qui a trahi, en lui donnant les moyens de sauver Stockholm. La scène est fort belle. Seulement, le lien reste bien faible en eux, l'attention se porte de l'un à l'autre, sans pouvoir se fixer d'une manière définitive. Mais la principale raison est que Ruskoé n'agit pas assez. L'auteur, en voulant le rendre intéressant à force de mystère, l'a trop effacé. Pendant quatre tableaux, on attend l'explication que Ruskoé donne au cinquième ; tout le monde a deviné, il n'a plus rien à nous apprendre, quand il laisse échapper son secret, dans un élan de douleur et d'espoir. Puis, sa confidence faite, il retourne au second plan. Le dénouement appartient à Marthe, et non à lui. Il sort de l'ombre, récite son affaire, et rentre dans l'ombre. Cela lui ôte toute hauteur. Il aurait fallu, j'imagine, le montrer plus actif dans le dénouement. Au théâtre, ce qu'on dit importe peu ; l'important est ce qu'on fait. Ruskoé est une draperie, rien de plus ; il n'y a pas dessous un personnage vivant.

Je néglige les rôles secondaires : Hedwige, la fille noble, au cœur de patriote, qui aime Tolben ; le chevalier de Soreuil, le gentilhomme français de rigueur, qui se promène dans tous les drames russes, américains ou suédois, en distribuant de grands coups d'épée. Mon opinion, en somme, est celle-ci. Les deux premiers tableaux sont lents, embarrassés, d'un effet presque nul. Au troisième tableau, mademoiselle Angèle Moreau, qui joue Karl, meurt d'une façon dramatique, et madame Marie Laurent, Marthe Tolben, pousse des sanglots si vrais et si déchirants, que le public commence à s'émouvoir. Au quatrième, il y a un double duel admirablement réglé, et enlevé avec une grande bravoure par M. Deshayes, le chevalier de Soreuil. Le meilleur tableau est le cinquième, où l'on compte deux belles scènes, la terrible scène entre Marthe et son fils Tolben qui lui arrache le secret de sa trahison, et la grande scène qui suit, dans laquelle Ruskoé se dévoile et apporte à Marthe le rachat. Quant au sixième, il escamote simplement le dénouement ; la pièce est finie, d'ailleurs ; il aurait fallu un vaste décor, un tableau mouvementé, montrant Marthe ouvrant la porte aux libérateurs, au milieu des coups de feu et des acclamations ; et rien n'est plus froid que de la voir arriver blessée à mort, dans un décor triste et étroit, le coin de forteresse où Tolben, Hedwige et d'autres patriotes attendent leur exécution.

Je vois là quelques belles situations, gâtées par des parties grises et mal venues. Je ne parle pas de la langue, qui est bien médiocre. M. Ernest Blum porte la peine du milieu romantique dans lequel il vit. Il patauge dans une formule morte, malgré sa réelle habileté d'auteur dramatique ; il est gêné et raidi, comme les hommes d'armes qu'il nous a montrés, enfermés dans des cuirasses de fer-blanc, pareilles à des casseroles fraîchement étamées.

VI

Je n'avais pu assister à la première représentation du drame en cinq actes de MM. Malard et Tournay : *le Chien de l'Aveugle*, joué au troisième Théâtre-Français. Mais les articles extraordinairement élogieux, presque lyriques de certains de mes confrères, m'ont fait un devoir d'assister à une des représentations suivantes ; les critiques les plus influents déclaraient que c'était enfin là du théâtre, et que depuis vingt ans on n'avait pas joué un drame mieux fait ni plus intéressant. J'ai donc écouté avec tout le recueillement possible, et j'ai en effet trouvé la pièce habilement charpentée, offrant quelques scènes heureuses, lente pourtant dans certaines parties et fort mal écrite. Cela est d'une moyenne convenable, du d'Ennery qui aurait besoin de coupures. Mais je me refuse absolument à m'extasier, à m'écrier : « Enfin, voilà une œuvre, voici ce qu'il faut faire ; jeunes auteurs, étudiez et marchez ! »

Quelle est donc cette rage de la critique dramatique, de nier tous les efforts originaux, et de se pâmer d'aise dès que se produit une œuvre médiocre, coupée sur les patrons connus ! Ainsi voilà des critiques, la plupart fort intelligents, qui montrent la sévérité la plus grande pour les tentatives dramatiques des poètes et des romanciers, et qui saluent avec des yeux mouillés de larmes le retour de toutes les vieilleries du boulevard du Crime, surtout lorsqu'elles sont en mauvais style. Je connais leur raisonnement : « Nous sommes au théâtre, faites-nous du théâtre. Nous nous moquons du talent, du bon sens et de la langue française, du moment où nous nous asseyons dans notre fauteuil d'orchestre. Nous préférons un imbécile qui nous fera du théâtre, à un homme de génie qui ne nous fera pas du théâtre. » Telle est la théorie. Elle suppose un absolu, le théâtre, une chose qui est à part, immuable, à jamais fixée par des règles. C'est ce qui m'enrage.

Et, d'ailleurs, je veux bien que le théâtre soit à part, qu'il y faille des qualités particulières, qu'on s'y préoccupe des conditions où l'œuvre dramatique se produit. Mais, pour l'amour de Dieu ! que le talent, la personnalité et l'audace de l'auteur comptent aussi un peu dans l'affaire. Nous ne sommes pas dans la mécanique pure. Il s'agit de peindre des hommes et non de faire mouvoir des pantins. La nécessité de la situation s'impose, soit ; mais encore faut-il, pour que l'œuvre ait une réelle valeur humaine, que la situation se présente comme une résultante des caractères ; si elle est simplement une aventure, nous tombons au roman-feuilleton, à la plus basse production littéraire

Voici, par exemple, *le Chien de l'Aveugle*. Ce drame est la mise en œuvre d'une cause célèbre, l'affaire Gras, qui est encore présente à toutes les mémoires. Je constate d'abord un changement qui me gâte la réalité. La femme Gras avait pour complice un ouvrier sans éducation, qu'elle avait affolé d'amour au point de le pousser au crime. Les auteurs, qui sont des gens de théâtre, ont eu peur de cet ouvrier, de cette brute docile ; comment écrire des scènes avec un pareil complice, comment intéresser

et attendrir? Et ils ont eu la belle imagination de changer l'ouvrier en un chirurgien du plus rare mérite, Octave Froment, un amoureux décent, facile à manier, et qui ne peut blesser personne. Eh bien, cette transformation tue le sujet. L'héroïne est diminuée, car elle n'est plus la seule volonté; tout se trouve déplacé, c'est Octave Froment qui commet le crime, nous n'avons plus le beau cas de cette femme usant de la toute-puissance de son sexe. La madame de La Barre des auteurs devient sympathique. C'est là le triomphe du théâtre.

Mais où l'admiration des critiques a éclaté, c'est dans ce qu'ils ont nommé la trouvaille de MM. Malard et Tournay. Il paraît que ces messieurs ont eu un coup de génie en imaginant, après la réussite du crime, les deux derniers actes, où l'on voit Octave Froment, sorti de prison, venir réclamer le payement de son crime à madame de La Barre, qui s'est faite le bon ange de son amant devenu aveugle. La grande scène est celle-ci: à la suite d'une longue et pénible discussion entre les deux complices, Octeva va se résigner et s'éloigner de nouveau, lorsque l'amant, Lucien d'Alleray, arrive et reconnaît la voix de l'homme qui lui la ôté a vue. Il s'approche, pose la main sur l'épaule de cet homme et y trouve le bras de la femme qu'il adore; de là des soupçons, une instruction nouvelle, et finalement le suicide de madame de La Barre, qui se jette par une fenêtre. Cette situation du quatrième acte a exalté les critiques. Il paraît que cela est du théâtre, et du meilleur.

Voyons, tâchons d'être juste. D'abord, nous avons vu cela cent fois. Ensuite, nous sommes simplement ici dans un fait-divers, et encore bien invraisemblable. Il faut que madame de La Barre y mette de la complaisance, pour que Lucien trouve son bras au cou d'Octave; elle supplie ce dernier de se taire, je le sais, elle se pend à ses épaules et le groupe est intéressant; mais tout cela n'en reste pas moins une combinaison scénique, où l'étude humaine, les caractères et les passions des personnages n'ont rien à voir. Si ce qu'on nomme le théâtre est réellement dans cette seule mécanique des faits, ni Molière, ni Corneille, ni Racine n'ont fait du théâtre.

Il faudrait s'entendre une bonne fois sur la situation au théâtre. La situation s'impose, si l'on entend par elle le fait auquel arrivent deux personnages qui marchent l'un vers l'autre. Elle est dès lors, comme je l'ai dit plus haut, la résultante même des personnages. Selon les caractères et les passions, elle se posera et se dénouera. C'est l'analyse qui l'amène et c'est la logique qui la termine. Au fond, le drame n'est donc qu'une étude de l'homme. Remarquez que j'appelle situation tout fait produit par les personnages, Il y a, en outre, le milieu et les circonstances extérieures, qui au contraire agissent sur les personnages. Rien de plus poignant que cette bataille de la vie, les hommes soumis aux faits et produisant les faits: c'est là le vrai théâtre, le théâtre de tous les grands génies. Quant à cette mécanique théâtrale dont on nous rebat les oreilles, à ces situations qui réduisent les personnages à de simples pièces d'un jeu de patience, elles sont indignes d'une littérature honnête. C'est de la fabrication, c'est de l'arrangement plus ou moins habile, mais ce n'est pas de l'humanité; et il y n'a rien en dehors de l'humanité.

Un exemple m'a beaucoup frappé. Dans *les Noces d'Attila*, on voit qu'au dernier acte Ellack, un fils du conquérant, apprend de la bouche même d'Hildiga, que celle-ci veut tuer son père. Justement, à la scène suivante, il se trouve en face d'Attila. Les critiques en question se sont allumés : voilà, selon eux, une situation superbe. Comment Ellack va-t-il en sortir? De la façon la plus simple du monde. Au moment où il est sur le point de tout dire à Attila, celui-ci s'avise de l'avertir que le lendemain matin il fera tuer sa mère, une de ses épouses qu'il retient en prison pour une faute ancienne. Et, dès lors, Ellack, forcé de choisir entre son père et sa mère, se décide pour celle-ci. Il se retire. C'est du théâtre, paraît-il. Les critiques les plus durs pour la pièce ont ici retiré leur chapeau.

Eh bien, cela me met hors de moi. Je trouve cela puéril, fou, exaspérant. Si réellement la situation au théâtre doit consister dans de pareilles devinettes, monstreuses et enfantines, rien n'est plus facile que d'en inventer et de plus stupéfiantes encore. Quoi ! il y aura du talent à résoudre des problèmes sans issue raisonnable, à poser des cas qui ne sauraient se présenter et à se tirer ensuite d'affaire par des lieux communs ! Et le pis est que, dans ces aventures extraordinaires, le personnage disparaît fatalement. Sommes-nous ensuite plus avancés sur le compte d'Ellack? Pas le moins du monde. Ce garçon aime mieux sa mère, parce que son père se conduit mal. Cela est d'une psychologie médiocre. Aucune analyse, d'ailleurs. Les faits mènent les personnages comme des marionnettes. Il n'y a pas là une étude humaine. Il y a simplement des abstractions qui se promènent, au gré de l'auteur, dans des casiers étiquetés à l'avance.

Qui dit théâtre, dit action, cela est hors de doute. Seulement, l'action n'est pas quand même l'entassement d'aventures qui emplit les feuilletons des journaux. Dans toute œuvre littéraire de talent, les faits tendent à se simplifier, l'étude de l'homme remplace les complications de l'intrigue; et cela est d'une vérité aussi évidente au théâtre que dans le roman. Pour moi, toute situation qui n'est pas amenée par des caractères et qui n'apporte pas un document humain, reste une histoire en l'air, plus ou moins intéressante, plus ou moins ingénieuse, mais d'une qualité radicalement inférieure. Et c'est ce que je reproche aux critiques de n'avoir pas dit, en parlant du *Chien de l'aveugle*.

Comment ! voilà un drame estimable assurément, mais un drame comme nous en avons une centaine peut-être dans notre répertoire, et vous criez tout de suite à la merveille, vous semblez le proposer en modèle à nos jeunes auteurs dramatiques ! C'est du théâtre, criez-vous, et il n'y a que ça. Eh bien ! s'il n'y a que ça, il vaut mieux que le théâtre disparaisse. Votre rôle est mauvais, car vous découragez toutes les tentatives originales, pour n'appuyer que les retours aux formules connues. Qu'on nous ramène à *Lazare le Pâtre*, puisque la situation telle que vous l'entendez, ou plutôt l'aventure, règne sur les planches en maîtresse toute-puissante.

LE DRAME HISTORIQUE

I

Les Mirabeau, le drame de M. Jules Claretie, vient de soulever la grave question du drame historique moderne. J'ai lu à ce sujet, dans les feuilletons de mes confrères, des opinions bien étonnantes. Je sais que ces opinions sont celles du plus grand nombre; mais elles ne m'en paraissent que plus étonnantes encore.

Ainsi, voici toute une théorie, qui, paraît-il, nous vient d'Aristote en passant par Lessing. Ce sont là des autorités, je pense, et qui comptent aujourd'hui, dans nos idées modernes. Donc la vérité historique est impossible au théâtre; il n'y faut mettre que la convention historique. Le mécanisme est bien simple : vous voulez, par exemple, parler de Mirabeau; eh bien, vous ne dites pas du tout ce que vous pensez de Mirabeau, vous auteur dramatique, parce que le public se moque parfaitement de ce que vous pensez, des vérités que vous avez acquises, de la lumière que vous pouvez faire; ce qu'il faut que vous disiez, c'est ce que le public pense lui-même, de façon à ce que vous ne blessiez pas ses opinions toutes faites et qu'il puisse vous applaudir.

Voilà! Rien de plus amusant comme mécanique. Représentons-nous l'auteur dramatique dans son cabinet; il est entouré de documents, il peut reconstruire, planter debout sur la scène, un personnage vrai, tout palpitant de vie; mais ce n'est pas là son souci, il ne se pose que cette question : « Qu'est-ce que mes contemporains pensent du personnage. Diable! je ne veux pas contrarier mes contemporains, car je les connais, ils seraient capables de siffler. Donnons-leur le bonhomme qu'ils demandent. » Et voilà la vérité historique tranchée au théâtre. Le théorème se résume ainsi : ne jamais devancer son époque, être aussi ignorant qu'elle, répéter ses sottises, la flatter dans ses préjugés et dans ses idées toutes faites, pour enlever le succès. Certes, il y a là un manuel pratique du parfait charpentier dramatique, qui a du bon, si l'on veut battre monnaie. Mais je doute qu'un esprit littéraire ayant quelque fierté s'en accommode aujourd'hui.

Cela me rappelle la théorie de Scribe. Comme un ami s'étonnait, un jour, des singulières paroles qu'il avait prêtées à un chœur de bergères, dans une pièce quelconque : « Nous sommes les bergères, vives et légères, etc. » il haussa les épaules de pitié. Sans doute, dans la réalité, les bergères ne parlaient pas ainsi; seulement, il ne s'agissait pas de mettre des paroles exactes dans la bouche des bergères, il s'agissait de leur [illegible] paroles que les spectateurs pensaient [illegible] : « Nous sommes les [illegible] légères, etc. » Toute la théorie [illegible].

Ce qui me surprend toujours, dans ces règles [illegible]

n'est plus vide que ce mot de convention, dont on nous bat les oreilles. La convention de qui? la convention de quoi? Je connais bien la vérité; mais la convention m'échappe, car il n'y a rien de plus fuyant, de plus ondoyant qu'elle. Elle se transforme tous les ans, à chaque heure. Elle est faite de ce qu'il y a de moins noble en nous, de notre bêtise, de notre ignorance, de nos peurs, de nos mensonges. Le seul rôle d'une intelligence qui se respecte est de la combattre par tous les moyens, car chaque pas gagné sur elle est une conquête pour l'esprit humain. Et ils sont là une bande, des hommes honorables, très consciencieux, animés des meilleurs intentions, dont l'unique besogne est de nous jeter la convention dans les jambes! Quand ils croient avoir triomphé, quand ils nous ont prouvé que nous sommes uniquement faits pour le mensonge, que nous patangerons toujours dans l'erreur, ils exultent, ils prennent des airs de magisters tout orgueilleux de leur besogne. Il n'y a vraiment pas de quoi.

Mais ils se trompent. La marche vers la vérité est évidente, aveuglante. Pour nous en tenir au théâtre, prenez une histoire de notre littérature dramatique nationale, et voyez la lente évolution des mystères à la tragédie, de la tragédie au drame romantique, du drame romantique aux comédies psychologiques et physiologiques de MM. Augier et Dumas fils. Remarquez qu'il n'est pas question ici du talent, du génie qui éclate dans les œuvres, en dehors de toute formule. Il s'agit de la formule elle-même, du plus ou du moins de convention admise, de la part faite à la vérité humaine. Un rapide examen prouve que la convention au théâtre s'est transformée et s'est réduite à chaque siècle; on pourrait compter les étapes, on verrait la vérité s'élargissant de plus en plus, s'imposant par des nécessités sociales. Sans doute il existera toujours des fatalités de métier, des réductions et des à peu près matériels, imposés par la nature même des œuvres. Seulement, la question n'est pas là, elle est dans les limites de notre création humaine : dire qu'une œuvre sera vraie, ce n'est pas dire que nous la créerons à nouveau, c'est dire que nous épuiserons en elle nos moyens d'investigation et de réalisation. Et, quand on voit le chemin parcouru sur la scène, depuis les mystères jusqu'à *la Visite de Noces*, de M. Dumas, on peut bien espérer que nous ne sommes pas au bout, qu'il y a encore de la vérité à conquérir, au delà de *la Visite de Noces*.

Cependant, lorsque je dis ces choses, cela semble très comique. Je ne suis qu'un historien, et l'on me change en apôtre. Je tâche simplement de prévoir ce qui sera par ce qui a été, et l'on me prête je ne sais quelle ambition de chef d'école. Tout ce que [illegible] l'idée [illegible] de m'en imposer une. Un peu d'intelligence pourtant suffirait.

[illegible] la question de la convention s'y présente justement

d'une façon [illegible]. Dans ces pages écrites [illegible] de la plume, je ne puis qu'indiquer les [illegible] d'étude qu'il faudrait approfondir, si l'on voulait [illegible] tout à fait les questions. [illegible] plus intéressant que [illegible] notre théâtre historique [illegible]. On sait quelle place l'histoire tenait dans la tragédie; une phrase [illegible] historien suffisait; et là-dessus l'auteur écrivait sa pièce, sans se soucier le moins du monde de [illegible] contemporains aux héros de l'antiquité, s'efforçant uniquement de peindre l'homme abstrait, l'homme métaphysique, selon la logique et la rhétorique du temps. Quand le drame romantique s'est produit, il a eu la prétention justifiée de rétablir les milieux; et, s'il a peu réussi à faire vivre les personnages exacts, il ne les a pas moins humanisés, en leur donnant des os et de la chair. Voilà donc une première conquête sur la convention, très certaine, très marquée. Et je n'indique que les grandes lignes; cela s'est fait lentement, avec toutes sortes de nuances, de [illegible].

Aujourd'hui, nous en sommes là. La pièce historique, qui n'était qu'une dissertation dialoguée [illegible] en jour une étude critique. Et c'est le moment qu'on [illegible] pour nous dire : « [illegible] convention, la vérité historique est impossible. » Vraiment, c'est se moquer du monde. Le pis est que les critiques pratiques qui donnent de pareils conseils aux jeunes auteurs, les égarent absolument. Il faut toujours se reporter à l'expérience. [illegible] Dumas accommodait l'histoire d'une si singulière et si amusante façon. Voyez ce qui a lieu, chaque fois qu'on reprend un de ses drames : ce sont des sourires, des plaisanteries, des chicanes dans les journaux. Cela ne supporte plus l'examen, et cela achèvera de tomber en poussière avant trente ans. Mais il a y plus : les critiques qui sont les champions enragés de la convention, ne laissent pas jouer un drame historique nouveau, sans l'éplucher soigneusement, sans en discuter la vérité, tellement ils sont emportés eux-mêmes par le courant de l'époque.

Que se passe-t-il donc? Mon Dieu, une chose bien visible. C'est que nous devenons de plus en plus savants, c'est que ce besoin croissant d'exactitude qui nous pénètre malgré nous, se manifeste en tout, aussi bien au théâtre qu'ailleurs. Tel [illegible] souvent, et qui fait tant rire. Il nous pousse à toutes [illegible]. Quiconque voudra le remonter sera noyé. Peu importe la façon dont la vérité historique triomphera un jour sur les planches; [illegible] c'est qu'elle y triomphera, parce que ce triomphe est [illegible] âge. Prendre des exemples dans les pièces nouvelles [illegible] terreurs. Il vaudrait mieux montrer ce que les [illegible] mouvement, appuyer sur les tâtonnements, sur les essais, sur tout cet effort si méritoire que nos [illegible] auteurs, et M. Jules Claretie le premier, font en ce moment.

La question est facile à résumer. Toutes les pièces historiques écrites depuis dix ans sont [illegible]. Il y a évidemment [illegible] formule épuisée. Les gasconnades d'Alexandre Dumas, les tirades splendides de Victor Hugo ne suffisent plus. Nous sentons trop à cette heure le mannequin sous la draperie. Alors, quoi? faut-il écouter les critiques qui nous donnent l'étrange conseil de refaire, pour réussir, les pièces de nos aînés que le public refuse? faut-il plutôt marcher en avant, avec les études historiques nouvelles, contenter peu à peu le besoin de vérité qui se manifeste jusque dans la foule illettrée? Evidemment, ce dernier parti est le seul raisonnable. C'est jouer sur les mots que de poser en axiome : Un auteur dramatique doit s'en tenir à la convention historique de son temps. Oui, si l'on veut; mais comme nous sortons aujourd'hui de toute convention historique, notre but doit donc être de dire la vérité historique au théâtre. Il ne s'agit que de choisir les sujets où l'on peut la dire.

D'ailleurs, à quoi bon discuter? Les faits sont là. Notre drame historique ne serait pas malade si le public mordait encore aux conventions. On [illegible] vraie qui fixera la formule. Faites des drames romantiques, à la Dumas ou à la Hugo, et ils tomberont, voilà tout. Cherchez plus de vérité, et vos œuvres tomberont peut-être tout de même, si vous n'avez pas les épaules assez solides pour porter la vérité; mais vous aurez au moins tenté l'avenir. Tel est le conseil que je donne à la jeunesse.

II

M. Emile Moreau, un débutant, je crois, a fait jouer au Théâtre des Nations une pièce historique, intitulée : *Camille Desmoulins*. Cette pièce n'a pas eu de succès. On a reproché à *Camille Desmoulins* de présenter une débandade de tableaux confus et médiocrement intéressants; on a ajouté que les personnages historiques, Danton, Robespierre, Hébert et les autres, perdaient beaucoup de leur hauteur et de leur vérité; on a blâmé enfin le bout d'intrigue amoureuse, une passion de Robespierre pour Lucile, qui mène toute l'action. Ces reproches sont justes. Seulement, les critiques qui défendent la convention au théâtre, ont profité de l'occasion pour exposer une fois de plus leur thèse des deux vérités, la vérité de l'histoire et la vérité de la scène. Voyons donc le cas.

M. Emile Moreau, dit-on, a suivi l'histoire le plus strictement possible. Il a pris des mor[illegible] dans les documents du temps, et il les a intercalés entre des phrases [illegible]. Donc, les documents vrais ne valent pas les fables inventées.

Voilà un bien étrange raisonnement. Certes, oui, il est puéril d'aller faire un drame à coups de ciseaux dans l'histoire. Mais qui a jamais demandé de la vérité historique pareille? Les documents vrais sont seulement là comme le sol exact et solide sur lequel on doit reconstruire une

époque. La grosse affaire, celle justement qui demande du talent, un talent très fort de déduction et de vie originale, c'est l'évocation des [illegible] mortes, la résurrection de tout un âge, grâce aux documents. Comme Cuvier, vous avez une dent, un os, et il vous faut retrouver la bête entière. Ici, l'imagination, j'entends le rêve, la fantaisie, ne peut que vous égarer. L'imagination, comme je l'ai dit ailleurs, devient de la déduction, de l'intuition; elle se dégage et s'élève, elle est l'opération la plus délicate et la plus merveilleuse du cerveau humain. Donc, dans un drame historique, on doit créer ou plutôt recréer les personnages et le milieu; il ne suffit pas d'y mettre des phrases copiées dans les documents; si l'on y glisse ces phrases, elles demandent à être précédées et suivies de phrases qui aient le même son. Autrement, il arrive en effet que la vérité semble faire des trous dans la trame inventée d'une œuvre.

Et nous touchons ici du doigt le défaut capital de *Camille Desmoulins*. Ce qui a eu un son singulier aux oreilles du public, c'est ce mélange extraordinaire de vérité et de fantaisie. J'ai lu que M. Emile Moreau se défendait d'avoir imaginé la passion de Robespierre pour Lucile; certains documents permettraient de croire à la réalité de cette passion. Je le veux bien. Mais, certainement, c'est forcer les textes que de baser sur le dépit de Robespierre la mort des dantonistes. Puis, quel étrange Robespierre, et quel Danton d'opéra-comique, et quel Hébert faussement drapé dans des guenilles ! Tout cela est une fantaisie bâtie sur la légende révolutionnaire. On ne sent pas des hommes.

Je répondrai donc aux critiques que, si le drame de M. Emile Moreau est tombé, c'est justement parce que la fantaisie y règne encore en maîtresse trop absolue. Les demi-mesures sont détestables en littérature. Voyez le gai mensonge de *la Dame de Monsoreau*, reprise dernièrement au théâtre de la Porte-Saint-Martin, ce mensonge qui se moque parfaitement de l'histoire : comme il a une logique qui lui est propre, comme il est complet en son genre, il intéresse. Voyez maintenant *Camille Desmoulins*, dont certaines parties sont aussi fausses, et dont d'autres parties contiennent textuellement des documents : la pièce n'est plus qu'un monstre, le mélange manque d'équilibre et arrive à ne contenter personne. Tel est le cas. Il est d'une bonne foi douteuse, en cette affaire, de vouloir faire payer les pots cassés à la formule naturaliste.

Je conclurai en répétant que le drame historique est désormais impossible, si l'on n'y porte pas l'analyse exacte, la résurrection des personnages et des milieux. C'est le genre qui demande le plus d'étude et de talent. Il faut non seulement être un historien érudit, mais il faut encore être un évocateur nommé Michelet. La question de mécanique théâtrale est secondaire ici. Le théâtre sera ce que nous le ferons.

III

Il me reste à parler de deux gros drames, *la Convention nationale* et *l'Inquisition*. Au Châtelet, *la Convention nationale* a tué par le ridicule le drame historique. En vérité, nos auteurs n'ont pas de chance avec l'histoire de notre Révolution. Ils ne peuvent y toucher sans ennuyer profondément ou sans faire rire aux éclats les spectateurs. Si l'on excepte *le Chevalier de Maison-Rouge*, qui pourrait aussi bien se passer sous Louis XIII que sous la Terreur, pas une pièce sur la Révolution, qu'elle soit signée d'un nom inconnu ou d'un nom connu, n'a remporté un véritable succès. Et cela s'explique aisément : la Révolution est encore trop voisine de nous, pour que notre système de mensonge, dans les pièces historiques, puisse lui être sérieusement appliqué. Ce mensonge va librement de Mérovée à Louis XV. Puis, dès qu'ils entrent dans la France contemporaine, qui commence à 89, les auteurs perdent pied fatalement, parce que nous ne pouvons plus adopter leurs calembredaines romantiques sur une époque dont nous sommes. Aussi n'a-t-on jamais risqué des drames historiques, en dehors du Cirque, sur Napoléon Ier, Charles X, Louis-Philippe, Napoléon III et les deux dernières Républiques. Le drame historique actuel, étant basé sur les erreurs les plus grossières, en est réduit à montrer au peuple l'histoire que le peuple ne connaît pas, uniquement parce qu'il peut alors la travestir à l'aise.

L'épreuve est concluante, la possibilité du mensonge s'arrête à la Révolution. Pour que le drame historique s'attaquât à notre histoire contemporaine, il lui faudrait renouveler sa formule, chercher ses effets dans la vérité, trouver le moyen de mettre sur les planches les personnages réels dans les milieux exacts. Un homme de génie est nécessaire, tout bonnement. Si cet homme de génie ne naît pas bientôt, notre drame historique mourra, car il est de plus en plus malade, il agonise au milieu de l'indifférence et des plaisanteries du public.

Quant à *l'Inquisition*, de M. Gelis, jouée au Théâtre des Nations, c'est un mélodrame noir qui arrive quarante ans trop tard. Cela ne vaut pas un compte rendu. Je n'en parlerais même pas, sans la mort terrible de M. Jean Bertrand, ce drame réel et poignant qui s'est joué à côté de ce mélodrame imbécile, et qui lui a donné une affreuse célébrité d'un jour.

On se souvient des espérances qui avaient accueilli M. Bertrand, à son entrée comme directeur au Théâtre des Nations. Il semblait que notre République elle-même s'intéressât à l'affaire; des personnages puissants patronnaient, disait-on, le nouveau directeur; on allait enfin avoir une scène nationale, on élèverait les âmes, on élargirait l'idéal, on continuerait 1830, mais un 1830 républicain, qui achèverait devant le trou du souffleur la besogne commencée à la tribune de la Chambre. Hélas ! M. Bertrand dort aujourd'hui dans la terre, empoisonné.

C'était un honnête homme. Il avait cru à toutes les belles phrases, il arrivait réellement pour relever l'idéal avec des tirades patriotiques. Son idée était que notre jeune littérature attendait l'ouverture d'un théâtre républicain pour produire des chefs-d'œuvre. Et il s'était mis ardemment à la besogne. Quelques mois ont suffi pour le désespérer et le tuer. Toutes ses tentatives échouaient; *Camille Desmoulins* et *les Mirabeau* étaient bien empruntés

à notre Révolution, mais le public ne voulait pas de notre Révolution accommodée à cette étrange sauce : *Notre-Dame de Paris* elle-même, qui aurait pu être une bonne affaire pour la direction, si elle s'était arrêtée à la cinquantième représentation, l'avait laissée, après la centième, dans des embarras d'argent. Jamais on n'a vu des ambitions plus généreuses aboutir si vite à une catastrophe plus lamentable

On dit que M. Bertrand avait la tête faible, qu'il n'était pas fait pour être directeur et qu'il a quitté la vie dans un désespoir d'enfant malade. Savons-nous de quelles espérances on l'avait grisé? Il comptait sûrement sur beaucoup d'appuis, qui lui ont fait défaut au dernier moment. A force d'entendre répéter, dans son milieu, que la littérature dramatique mourait faute d'un théâtre ouvert aux nobles tentatives, à force d'écouter ceux qui vivent d'un idéal nuageux et pleurnicheur, cet homme s'était lancé, en faisant appel à toutes les forces vives, dont on lui affirmait l'existence. On sait aujourd'hui les forces vives qui lui ont répondu. Il n'était pas plus mauvais directeur qu'un autre il avait mis sur son affiche le nom de Victor Hugo, celui de M. Jules Claretie ; il faisait appel aux jeunes, il était en somme le directeur qu'on avait voulu qu'il fût. Sans doute, à la dernière heure, il aurait pu montrer plus d'énergie devant son désastre. Mais pouvons-nous descendre dans cette conscience et dire sous quelle amertume cet homme a succombé !

M. Bertrand ne s'est pas tué tout seul, il a été tué par les faiseurs de phrases qui se refusent à voir nettement notre époque de science et de vérité, par les chienlits politiques et romantiques qui se promènent dans des loques de drapeau, en rêvant de battre monnaie avec les sentiments nobles. S'il ne s'était pas cru soutenu par tout un gouvernement, s'il n'avait pas espéré devenir le directeur du théâtre de notre République, si on ne lui avait pas persuadé que tous les petits-fils de 1830 allaient lui apporter des chefs-d'œuvre, il ne se serait sans doute jamais risqué dans une telle entreprise. La vérité, je le répète, est qu'il a été la victime de la queue romantique et des hommes politiques qui songent à régenter l'art. Ceux dont il attendait tout, ne lui ont rien donné. C'est alors qu'il a perdu la tête devant cet effondrement du patriotisme, de l'idéal, de toutes les phrases creuses dont on lui avait gonflé le cœur ; du moment que l'idéal et le patriotisme ne faisaient pas recette, il n'avait plus qu'à disparaître. Et il s'est tué.

Les autres vivent toujours, lui est mort. C'est une leçon.

LE DRAME PATRIOTIQUE

I

La solennité militaire à laquelle l'Odéon nous a conviés me paraît pleine d'enseignements. Pour moi, le très grand succès que M. Paul Déroulède vient de remporter avec *l'Hetman* prouve avant tout que le fameux métier du théâtre n'est point nécessaire, puisque voilà un drame en cinq actes, fort lourd, très mal bâti et complètement vide, qui a été acclamé avec une véritable furie d'enthousiasme.

Le cas de M. Paul Déroulède est un des cas les plus curieux de notre littérature actuelle. Il s'est fait une jolie place dans les tendresses de la foule, en prenant la situation vacante de poète-soldat. Nous avions le soldat-laboureur, d'Horace Vernet; nous avons aujourd'hui le soldat-poète. Je viens de nommer Horace Vernet, ce peintre médiocre qui a été si cher au chauvinisme français. M. Paul Déroulède est en train de le remplacer. Ajoutez que nos désastres font en ce moment de l'armée une chose sacrée. Cela rend la position de poète-soldat absolument inexpugnable. Il est très difficile d'insinuer qu'il fait des vers médiocres, sans passer aussitôt pour un mauvais citoyen. On vous regarde, et on vous dit : « Monsieur, je crois que vous insultez l'armée ! »

Certes, M. Paul Déroulède fait bien mal les vers, mais il a de si beaux sentiments ! Ah ! les beaux sentiments, on ne se doute pas de ce qu'on peut en tirer, quand on sait les employer avec adresse. Ils sont une réponse à tout, ils sont la « tarte à la crème » de notre grand comique. « La pièce me paraît faible. — Mais l'honneur, monsieur ! — Il n'y a pas d'action du tout. — Mais la patrie, monsieur ! — L'intrigue recommence à chaque acte. — Mais le dévouement, monsieur ! — Enfin, je m'ennuie. — Mais Dieu, monsieur ! Vous osez dire que Dieu vous ennuie ! » Cette façon d'argumenter est sans réplique. Il est certain que l'honneur, la patrie, le dévouement et Dieu sont des preuves écrasantes du génie poétique de M. Paul Déroulède.

Et il faut voir le bonheur de la salle. Il y a bien quelques gredins parmi les spectateurs. Ceux-là applaudissent plus fort. C'est si bon de se croire honnête, de passer une soirée à manger de la vertu en tirades, quitte à reprendre le lendemain son petit négoce plus ou moins louche ! Qu'importe l'œuvre ! Il suffit que l'auteur jette des gâteaux de miel au public. Le public se donne une indigestion de flatteries. Il est grand, il est noble, il est honnête. C'est un attendrissement général. Pas de vices, à peine un coquin en carton, qui est là pour servir de repoussoir. Bravo ! bravo ! que tout le monde s'embrasse, et que le mensonge dure jusqu'à minuit !

La salle de l'Odéon tremblait sous l'ouragan des bravos. Chaque couplet patriotique était accueilli par des trépignements. Des personnes, je crois, ont été trouvées sous les bancs, évanouies de bonheur. La pièce n'existait plus, on se moquait bien de la pièce ! La grande affaire

[illegible] allusion arrivait, la salle prenait feu, de l'or- [illegible]. Un monsieur en habit noir, [illegible] quelconque, [illegible] le drame [illegible] du souffleur [illegible]. Et je pensais, [illegible] l'armée, je suis la vertu, l'honneur, la patrie, je [illegible]

Pauvres écrivains que nous sommes, quelle leçon ! Je sais des poètes, qui depuis vingt ans, étudient l'art délicat de forger le vers français. Ceux-là ont à peine des succès d'estime. Je sais [illegible] veau pour trouver une nouvelle formule, pour élargir la scène française. Ceux-là sont bafoués, et on les jette au ruisseau. Les maladroits ! Pourquoi ne battent-ils pas du tambour et ne jouent-ils pas du clairon? C'est si facile !

[illegible] On sait à l'avance que tel beau sentiment doit provoquer telle quantité de bravos. On peut même doser le succès qu'on désire. Les modestes mettent le mot « patrie » cinq ou six fois; cela fait cinq ou six salves de bravos. Les vaniteux, qui ceux rêvent l'écroulement de la salle, prodiguent le mot « patrie », à la fin de toutes les tirades; alors, c'est un feu roulant, on est obligé de payer la claque double. Vraiment, la méthode est trop commode ! Dans ces conditions, on se commande un succès, comme on se commande un habit. Cela rappelle les ténors qui n'ont pas de voix, et qui laissent aux cuivres de l'orchestre le soin d'enlever les hautes notes. La littérature n'est plus que pour bien peu de chose dans tout ceci.

J'arrive à *l'Hetman*. Voici, en quelques lignes, le sujet du drame. Un roi polonais du dix-septième siècle, Ladislas IV, a soumis les Cosaques. Deux des vaincus, le vieux chef Froll-Gherasz et le jeune Stencko, sont même à la cour de ce roi, où se trouve aussi un traître, un parjure, Rogoviane. Ce dernier, qui rêve de devenir gouverneur de l'Ukraine, pousse les Cosaques à une révolte, et travaille de façon à ce que Stencko s'échappe pour être le chef des révoltés. Mais Froll-Gherasz n'approuve pas cette prise d'armes. Il accepte une mission du roi, celle de pacifier l'Ukraine, et il laisse à la cour sa fille Mikla comme otage. Stencko et Rogoviane, naturellement, aiment Mikla. Dès lors, la seule situation dramatique est celle du père et de l'amant, pris entre l'amour de la patrie et l'amour qu'ils éprouvent pour la jeune fille. Au dénouement, la patrie l'emporte, Stencko et Mikla meurent, mais les Cosaques sont victorieux.

La situation principale ne fait que se déplacer, [illegible]. D'abord, c'est Froll-Gherasz qui [illegible] chef suprême, par amour de la patrie en larmes. Ensuite, c'est Stencko, qui veut enlever Mikla; là, apparaît Marutcha, une sorte de prophétesse qui conduit les Cosaques au combat, et Marutcha [illegible] les jeunes gens à se sacrifier pour leur pays. Mikla reste à la cour afin d'endormir les soupçons de Ladislas. Enfin, le quatrième acte est vide d'action, on y voit simplement Froll-Gherasz préparant la victoire par des tirades sur les devoirs du soldat. Puis, au cinquième acte, [illegible] de nouveau dans l'unique situation, Stencko a été blessé, Mikla a été sauvée de l'échafaud par Rogoviane, qui veut se faire aimer d'elle, et elle expire sur le corps de Stencko, elle tombe assassinée par le traître, lorsque celui-ci entend arriver les Cosaques vainqueurs.

Je ne puis m'arrêter à discuter les détails, la maladresse de certaines péripéties. Le point de départ est singulièrement faible; ce père, qui laisse sa fille en otage, devrait se connaître et ne pas jouer si aisément les jours de son enfant. On [illegible] de Froll-Gherasz, parce qu'en somme il a voulu cette douleur. Agamemnon sacrifiant Iphigénie est beaucoup plus grand. Mais ce qui me frappe surtout, c'est le cercle dans lequel tourne la pièce. Comme je l'ai dit en commençant, *l'Hetman* a eu du succès, en dehors de toutes les règles. Il ne devait pas avoir de succès, puisque les critiques enseignent qu'une pièce ne peut réussir sans action, sans situations variées et combinées. Les cinq actes se répètent, et pourtant les bravos n'ont pas cessé une minute. Voilà un fait troublant pour les magisters du feuilleton. La seule explication raisonnable est que le succès de *l'Hetman* n'est pas un succès littéraire, mais un succès militaire, ce qu'il ne faut pas confondre. Qu'un jeune acteur ait la naïveté de s'autoriser de l'exemple, d'écrire un [illegible] rhétoricien sur un sujet quelconque; qu'il fasse [illegible] honteux.

Quelques observations de détails sur les personnages, avant de finir. Le roi Ladislas est stupéfiant. J'ignore si l'artiste qui joue le rôle est le seul coupable, mais on dirait vraiment un roi de féerie; on s'attend à chaque instant à voir son nez s'allonger brusquement, sous le coup de baguette de quelque méchante fée. Quant à la Marutcha, elle a trouvé une merveilleuse interprète dans madame Marie Laurent. Mais quel personnage rococo ! combien peu elle tient à l'action, et comme chacune de ses tirades est attendue à l'avance ! J'entendais une dame dire près de moi, en parlant de tous ces héros : « Ils crient trop fort. » Le mot est juste et contient la critique de la pièce. Personne ne parle dans ce drame, tout le monde y crie. On sort les oreilles cassées, [illegible] sentiment à mes oreilles, tandis que le vieux Froll-Gherasz psalmodiait les siens d'une voix [illegible]

qui m'empêche [illegible] justes l'une après l'autre.

Je suis peut-être [illegible]. M. Paul Déroulède est jeune [illegible]. Il a du talent, [illegible], voilà tout. Je [illegible] dans l'art est préférable [illegible] sentiments. Les [illegible] lorsque le bois [illegible]. Je préfère à *l'H*[illegible] Palais-Royal, [illegible] moins, [illegible] humaines. [illegible] Gherasz? [illegible] et quel pathos! [illegible] Gherasz est une [illegible] de ces personnages [illegible] ont une banderole [illegible] quels héros ils représentent [illegible] pas d'analyse, pas d'[illegible] ainsi entendu remonte, par delà la tragédie, jusqu'aux mystères du moyen âge.

Ah ! je suis bien tranquille, d'ailleurs. Ce n'est pas *l'Hetman* qui [illegible] rique. Il est un exemple [illegible] caducité du genre. Laissez passer cette tempête de bravos patriotiques, laissez refroidir ces tirades, et vous vous trouverez [illegible] dans le genre des drames, aujourd'hui glacés, de Casimir Delavigne, beaucoup moins bien fait et d'un ennui mortel.

II

Je viens de dire mon [illegible] patriotiques. Je ne me [illegible] que ces sortes de pièces [illegible] prit de l'armée française ; [illegible] littéraire, je les considère comme [illegible] inférieur. Il est vraiment [illegible] applaudir, en [illegible] mot de patrie, d'honneur, [illegible] un procédé adroit, mais commode, [illegible] portée de toutes les intelligences.

Voici, par exemple, un jeune homme, M. Charles Lomon. On [illegible] vingt-deux ans le drame : *Jean Dacier*, joué solennellement à la Comédie-Française. La grande jeunesse du débutant me le rend très sympathique, et j'ai écouté la pièce avec [illegible] désir de voir se révéler un [illegible].

Mais, quoi ! avoir vingt [illegible] *Jean Dacier* ! Vingt-deux ans, [illegible] l'âge de l'enthousiasme littéraire, [illegible] rêve de fonder une littérature [illegible] Et refaire un mauvais drame de Ponsard, une pièce qui n'est ni une tragédie ni [illegible] mantique, qui se traîne péniblement entre les deux genres !

Je m'imagine M. Lomon à sa table de travail. Il a vingt-deux ans. [illegible] le passé, il y a deux formes [illegible] la forme classique et la forme romantique. Avant tout, M. Lomon devait laisser ces guenilles dans le magasin des accessoires, aller devant lui, chercher, trouver une forme nouvelle, aider [illegible] les a [illegible] mêlées, il a tâché de rafraîchir toutes ces vieilles dépouilles des écoles mortes pour les jeter sur les épaules de ses héros. Une tragédie glaciale, un drame [illegible], passe encore, on peut être un [illegible] ; mais une œuvre mixte, un raccommodage de tous les débris antiques, voilà ce qui [illegible].

Il est inutile d'avoir vingt-deux ans pour écrire une œuvre pareille. Cela me consterne que l'auteur n'ait que vingt-deux ans ; j'aurais compris qu'il en eût au moins cinquante. Serait-[illegible] fatalement condamnés à l'imitation? Peut-être [illegible] qu'il a faits de tous les côtés, du cadre [illegible] des lieux communs qui y traînent, de la fille bâtarde, en [illegible]. La jeunesse n'a pas conscience des heures qu'elle perd à se vieillir.

[illegible] le patriotisme répond à tout. [illegible] tâcher que cette pièce soit un chef-d'œuvre. Le patriotisme de l'écrivain n'est pas le même que celui du soldat. Une œuvre originale et puissante fait plus pour la patrie que de beaux coups d'épée, car l'œuvre rayonne éternellement et hausse la nation au-dessus de toutes les nations voisines. Quand vous aurez fait crier sur la scène : Vive la France ! ce ne sera là qu'un cri banal et perdu. Quand vous aurez écrit une œuvre [illegible], vous aurez réellement [illegible] la France dans les siècles. Que [illegible] de la gloire des peuples morts ? Il [illegible] livres.

Jean Dacier est, paraît-il, une œuvre républicaine. Je demande [illegible] en parler comme d'une œuvre simplement littéraire. Le sujet est l'éternelle histoire du paysan vendéen qui se fait soldat de la République et qui se retrouve en face de ses anciens seigneurs, lorsqu'il est devenu capitaine. Naturellement Jean aime la comtesse Marie de [illegible], et naturellement [illegible] il se montre deux fois magnanime envers son ennemi et rival, Raoul de Puylau[illegible], le cousin de la jeune dame. L'originalité de la pièce consiste dans le [illegible] du drame. Jean retrouve la comtesse juste au moment où elle passe dans la légendaire charrette pour aller à l'échafaud. Or, un homme peut la [illegible] comtesse accepte, et croyant qu'il agit pour le [illegible] de Raoul [illegible] M. Lomon a pu tirer de cette situation : [illegible] comtesse [illegible] un de ses anciens domestiques, se révoltant, puis finissant par l'aimer au moment où il a donné pour elle jusqu'à sa vie.

[illegible] l'histoire de l'époque un fait semblable ; seulement [illegible]

Voici Jean Dacier, un paysan qui s'est instruit et qui représente l'homme nouveau. Il n'a pas une tache, il est grand, héroïque, sublime. Quand il a épousé la comtesse pour la sauver, et qu'elle l'écrase de son mépris, c'est à peine s'il laisse percer une révolte. Il fait échapper une première fois son rival Raoul, qu'il tient entre ses mains. A l'acte suivant, la situation recommence : Raoul tombe de nouveau à sa merci, et, cette fois, non seulement Jean le fait évader, mais encore il lui donne rendez-vous le lendemain sur le champ de bataille, et, en donnant ce rendez-vous, il trahit les siens, car l'attaque devait rester secrète. Jean passe devant un conseil de guerre, et on le fusille, pendant que Marie se lamente.

Vraiment, il est bon d'être un héros, mais il y a des limites. En temps de guerre, ouvrir continuellement la porte aux prisonniers, cela ne s'appelle plus de la grandeur d'âme, mais de la bêtise. Pour que nous nous intéressions aux pantins sublimes, il faut leur laisser un peu d'humanité sous la proupre et l'or dont on les drape. On finit par sourire de ces héros magnanimes qui ne s'emparent de leurs ennemis que pour les relâcher. Il y a là une fausse grandeur dont on commence, au théâtre, à sentir le côté grotesque.

Le pis est qu'on s'intéresse médiocrement à Jean Dacier. Cette façon de sauver une femme en l'épousant, le met dans une position singulièrement fausse. Il se conduit en enfant. La seule chose qu'il aurait à faire, après avoir arraché Marie à la guillotine, ce serait de la saluer et de lui dire : « Madame, vous êtes libre. Vous me devez la vie, je vous confie mon honneur. » Mais alors toutes les querelles dramatiques du second acte et du troisième n'existeraient pas. La situation est si bien sans issue que Jean meurt à la fin avec une résignation de mouton, pour finir la pièce. Cette mort est également amenée par une péripétie trop enfantine. Jean, ce lion superbe, trahit les siens sans paraître se douter un instant de ce qu'il fait, ce qui rapetisse tout le dénouement.

Quant à la comtesse, elle est bâtie sur le patron des héroïnes, avec trop de mépris et trop de tendresse à la fois. Lorsque Jean l'a sauvée, elle se montre d'une cruauté monstrueuse, blessant inutilement son libérateur, se conduisant d'une si sotte façon qu'elle mériterait simplement une paire de gifles, malgré toute sa noblesse. Puis, au dernier acte, elle se pend au cou de Jean et lui déclare qu'elle l'adore. Le quatrième acte a suffi pour changer cette femme. C'est toujours le même système, celui des pantins que l'on déshabille et que l'on rhabille à sa fantaisie, pour les besoins de son œuvre. Marie a compris la grandeur de Jean, et cela suffit : elle est comme frappée par la baguette d'un enchanteur, la couleur de ses cheveux elle-même a dû changer.

Je ne parle point des autres personnages, de ce Raoul de Puylaurens, qui passe sa vie à tenir son salut de son rival, ni du conventionnel Berthaud, qui traverse l'action en récitant des tirades énormes. Oh ! les tirades ! elles pleuvent avec une monotonie désespérante dans *Jean Dacier*. On essuie une trentaine de vers à la file, on courbe le dos sous une averse grise, on croit en être quitte ; pas du tout, trente autres vers recommencent, puis trente autres, puis trente autres. Imaginez une grande plaine plate, sans un arbre, sans un abri, que l'on traverse par une pluie battante. C'est mortel. Je préfère, et de beaucoup, les vers rocailleux de M. Parodi.

Que dirai-je du style? Il est nul. Nous avons, à l'heure présente, cinquante poètes qui font mieux les vers que M. Lomon. Ce dernier versifie proprement, et c'est tout. Il tient plus de Ponsard que de Victor Hugo.

Je me montre très sévère, parce que *Jean Dacier* a été pour moi une véritable désillusion. Comme j'attaquais vivement le drame historique, on m'avait fait remarquer qu'on pouvait très bien appliquer à l'histoire la méthode d'analyse qui triomphe en ce moment, et renouveler ainsi absolument le genre historique au théâtre. Il est certain que, si des poètes abandonnent le bric-à-brac romantique de 1830, les erreurs et les exagérations grossières qui nous font sourire aujourd'hui, ils pourront tenter la résurrection très intéressante d'une époque déterminée. Mais il leur faudra profiter de tous les travaux modernes, nous donner enfin la vérité historique exacte, ne pas se contenter de fantoches et ressusciter les générations disparues. Rude besogne, d'une difficulté extrême, qui demanderait des études considérables.

Or, j'avais cru comprendre que le *Jean Dacier*, de M. Lomon, était une tentative de ce genre. Et quelle surprise, à la représentation ! Ça, de l'histoire, allons donc ! C'est un placage, exécuté même par des mains maladroites. Pas un des personnages ne vit de la vie de l'époque. Ils se promènent comme des figures de rhétorique, ils n'ont que la charge de réciter des morceaux de versification. Et le milieu, bon Dieu ! Ce village breton, où Berthaud vient procéder aux enrôlements volontaires, cette mairie de Nantes où l'on marie les comtesses qui vont à la guillotine, seraient à peine suffisants pour la vraisemblance d'un opéra-comique. Vraiment, *Jean Dacier* sera un bon argument pour les défenseurs du drame historique ! Il achève le genre, il est le coup de grâce.

Je songeais à *la Patrie en danger*, de MM. Edmond et Jules de Goncourt. Voilà, jusqu'à présent, le modèle du genre historique nouveau, tel que je l'exposais tout à l'heure. Aussi les directeurs ont-il tremblé devant une œuvre qui avait le vrai parfum du temps, et les auteurs ont-ils dû publier la pièce, en renonçant à la faire jouer. Il y aurait un parallèle bien curieux à établir entre *la Patrie en danger* et *Jean Dacier;* les deux sujets se passent à la même époque et ont plus d'un point de ressemblance. La première est une œuvre de vérité, tandis que la seconde est faite « de chic », comme disent les peintres, uniquement pour les besoins de la scène.

Au demeurant, la salle a failli craquer sous les applaudissements, le premier soir. Vive la France

III

J'arrive au *Marquis de Kénilis*, le drame en vers que M. Lomon a fait jouer au théâtre de l'Odéon. Je n'analyserai pas la pièce. A quoi

bon? Le sujet est le premier venu. Il se passe en Bretagne, à l'époque de la Révolution, ce qui permet d'y prodiguer les mots de patrie, d'honneur, de gloire, de victoire. Nous y voyons l'éternelle intrigue des drames faits sur cette époque : un enfant du peuple aimant une fille d'aristocrate, devenant plus tard capitaine, puis épousant la demoiselle ou mourant pour elle. La situation forte consiste à mettre le capitaine entre son amour et son devoir; il ouvre en mer un pli cacheté qui lui ordonne de fusiller le père de sa bien-aimée; heureusement, ce père se fait tuer noblement, ce qui simplifie la question. Qu'importe le sujet, d'ailleurs ! La prétention des poètes comme M. Lomon est d'écrire de beaux vers et de pousser aux belles actions.

Hélas ! les vers de M. Lomon sont médiocres. Beaucoup ont fait sourire. Les meilleurs frappent l'oreille comme des vers connus; on les a certainement lus ou entendus quelque part, ils circulent dans l'école, tout le monde s'en est servi. Ne serait-il pas temps de chercher une poésie en dehors de l'école lyrique de 1830? Je me borne à un souhait, car je ne vois rien de possible dans la pratique. Ce que je sens, c'est que tous nos poètes répètent Musset, Hugo, Lamartine ou Gautier, et que les œuvres deviennent de plus en plus pâles et nulles. Nous avons aujourd'hui une fin d'école romantique aussi stérile que la fin d'école classique qui a marqué le premier empire.

Pendant qu'on jouait l'autre soir *le Marquis de Kénilis*, je pensais à un poète de talent, à Louis Bouilhet, qu'on oublie singulièrement aujourd'hui. Celui-là se produisait encore à son heure, et il est telle de ses œuvres qui a de la force et même une note originale. Eh bien, si personne ne songe plus aujourd'hui à Louis Bouilhet, si aucun théâtre ne reprend ses pièces, quel est donc l'espoir de M. Lomon en chaussant des souliers qui ont mené à l'oubli des poètes mieux doués que lui, et venus en tout cas plus tôt dans une école agonisante? Quel est cet entêtement de faire du vieux neuf, de ramasser les rognures d'hémistiches qui traînent, et dont le public lui-même ne veut plus?

On répond par la dévotion à l'idéal. En face de notre littérature immonde, à côté de nos romans du ruisseau, il faut bien que des jeunes gens tendent vers les hauteurs et produisent des œuvres pour enflammer le patriotisme de la nation. Nous autres naturalistes, nous sommes le déshonneur de la France; les poètes, M. Lomon et d'autres, sont chargés devant l'Europe d'honorer le pays et de le remettre à son rang. Ils consolent les dames, ils satisfont les âmes fières, ils préparent à la République une littérature qui sera digne d'elle.

Ah ! les pauvres jeunes gens ! S'ils sont convaincus, je les plains. J'ai déjà dit que je regardais comme une vilaine action de voler un succès littéraire, en lançant des tirades sur la patrie et sur l'honneur. Cela vraiment finit par être trop commode. Le premier imbécile venu se fera applaudir, du moment où la recette est connue. Si les mots remplacent tout, à quoi bon avoir du talent?

Et puis, causons un peu de cette littérature qui relève les âmes. Où sont d'abord les âmes qu'elle a relevées? En 1870, nous étions pleins de patriotisme contre la Prusse; un peu de science et un peu de vérité auraient mieux fait notre affaire. J'ai remarqué que les dames qui travaillaient dans l'idéal, étaient le plus souvent des dames très émancipées. Au fond de tout cela, il y a une immense hypocrisie, une immense ignorance. Je ne puis ici traiter la question à fond. Mais il faut le déclarer très nettement : la vérité seule est saine pour les nations. Vous mentez lorsque vous nous accusez de corrompre, nous qui nous sommes enfermés dans l'étude du vrai; c'est vous qui êtes les corrupteurs, avec toutes les folies et tous les mensonges que vous vendez, sous l'excuse de l'idéal. Vos fleurs de rhétorique cachent des cadavres. Il n'y a, derrière vous, que des abîmes. C'est vous qui avez conduit et qui conduisez encore les sociétés à toutes les catastrophes, avec vos grands mots vides, avec vos extases, vos détraquements cérébraux. Et ce sera nous qui les sauverons, parce que nous sommes la vérité.

N'est-ce pas la chose la plus attristante qu'on puisse voir? Voilà un jeune homme, voilà M. Lomon. Il débute; il a peut-être une force en lui. Eh bien, il commence par s'enfermer dans une formule morte; il fait du romantisme, à l'heure où le romantisme agonise. Ce n'est pas tout, il croit qu'il sauve la France, parce qu'il vient corner les mots de patrie et d'honneur dans une salle de théâtre, parce qu'il invente une intrigue puérile et qu'il écrit de mauvais vers. Et le pis, c'est qu'il se montrera dédaigneux pour nous, c'est que ses amis mentiront au point de nous traiter en criminels et d'insinuer que sa pauvre pièce est une revanche du génie français !

J'ai d'autres désirs pour notre jeunesse. Je la voudrais virile et savante. D'abord, elle devrait se débarrasser des folies du lyrisme, pour voir clair dans notre époque. Ensuite, elle accepterait les réalités, elle les étudierait, au lieu d'affecter un dégoût enfantin. A cette condition seule, nous vaincrons. Le vrai patriotisme est là, et non dans dans des déclamations sur la patrie et la liberté. Jamais je n'ai vu un spectacle plus comique ni plus triste : tout un gouvernement républicain convoqué à l'Odéon, des ministres, des sénateurs, des députés, pour y entendre un coup de canon. Eh ! bonnes gens, ce n'est pas la formule romantique, c'est la formule scientifique qui a établi et consolidé la République en France

IV

Personne n'ignore qu'Attila, c'est M. de Bismarck. Du moins, nul doute ne peut nous rester à cet égard, après la première représentation des *Noces d'Attila*, le drame en quatre actes que M. Henri de Bornier a fait jouer à l'Odéon. La salle l'a compris et a furieusement applaudi les passages où les alexandrins du poète, en rangs pressés, font aisément mordre la poussière aux ennemis de la France. Je n'insiste pas.

Mais ce que je veux répéter encore, c'est ce que j'ai déjà dit à propos de *l'Hetman* et de *Jean Dacier*. Pour un poète, l'œuvre vraiment patriotique est de laisser un chef-d'œuvre à son pays. Molière, qui n'a pas agité de drapeaux, qui n'a

[illegible] la critique, c'est se faire sacrer grand homme à [illegible] est impossible de juger le véritable mérite d'un auteur.

Je [illegible] très gêné devant la nouvelle œuvre de M. de Bornier, car il semble avoir compté sur nos bons sentiments pour que nous la considérions comme une œuvre noble et vengeresse. Moi qui la trouve beaucoup trop noble et insuffisamment vengeresse, je demande avant tout de négliger le patriotisme, dans une question où il n'a que faire, et de juger le drame au strict point de vue dramatique.

Voici le sujet, brièvement. Attila, après sa campagne dans les Gaules, campe au bord du Danube, où il attend la fille de l'empereur Valentinien, qu'il a fait demander en mariage. Il traîne derrière lui tout un troupeau de prisonniers, dans lequel se trouvent le roi des Burgondes, Herric, et sa fille Hildiga, sans compter une Parisienne, une femme du peuple, Gerontia. En outre, un général franc, Walter, qui aime Hildiga, commet l'imprudence de se présenter pour traiter de sa rançon et de celle de son père. Attila prend l'argent et le retient prisonnier. Puis, le drame se noue, dès que Maximin, ambassadeur de Rome, vient annoncer à Attila que l'empereur lui refuse sa fille. Attila, exaspéré, veut épouser Hildiga, je n'ai pas trop compris pourquoi; il l'aime sans doute, mais l'outrage de Valentinien n'avait rien à voir là dedans. D'ailleurs, non content de désespérer Hildiga par sa proposition, il pousse le raffinement jusqu'à vouloir être aimé devant tous; et il menace la jeune fille de massacrer son père, son amant, ses compatriotes, si elle ne feint pas pour sa personne la passion la plus aveugle. Hildiga doit accepter. Herric, Gérontia, d'autres encore la maudissent, sans qu'elle puisse relever la tête. Walter seul croit toujours en elle, et Attila finit par le faire décapiter devant Hildiga, [illegible] mains. Enfin, au dénouement, lorsqu'il vient la retrouver dans la chambre nuptiale, la jeune épouse le tue d'un coup de hache.

Tel est, en gros, le drame. Dans une étude qu'il a publiée sur son œuvre, M. de Bornier a [illegible] l'idée des *Noces d'Attila* est fort simple : tout vainqueur se détruit lui-même par l'abus de sa victoire, voilà l'idée philosophique : un tigre veut manger une gazelle, mais la gazelle [illegible]

M. de Bornier ne nous a pas montré du tout [illegible] par l'abus de sa victoire, car Attila meurt d'un accident en pleines [illegible] victorieuses. [illegible] gazelle. J'admets que Hildiga soit une gazelle; ailleurs, M. de Bornier l'appelle une colombe; c'est plus tendre encore, et cela convient mieux aux grâces bien portantes de mademoiselle Rousseil. Mais quant au tigre, il est vraiment trop bon enfant et trop [illegible] à la fois. Je demande à m'expliquer longuement sur son compte.

Cette figure d'Attila emplit le drame, et c'est, en somme, juger l'œuvre que de l'étudier. M. de Bornier paraît avoir voulu [illegible] autant que possible la figure historique d'Attila, telle que nous la montrent les rares documents historiques. Son barbare est civilisé, l'homme de guerre est doublé en lui d'un diplomate aussi [illegible] que peu scrupuleux. Seulement, à côté de quelques traits acceptables, quelle étrange résurrection de ce terrible conquérant ! Tout le monde l'insulte pendant quatre actes. Les prisonniers, Herric, Hildiga, Gerontia, Walter, d'autres encore, défilent devant lui, en lui jetant à la face les plus sanglantes injures, sans qu'il se mette une seule fois dans une bonne et franche colère. Ce n'est pas tout, Maximin vient le braver au nom de Rome, avec un étalage d'insolence lyrique, et il se contente de lutter de lyrisme avec l'insulteur. De temps à autre, il est vrai, il se dresse sur la pointe des pieds, en disant : « C'est trop de hardiesse ! » Mais il s'en tient là, les hardiesses continuent, les plus [illegible] lui lavent la tête, on le traite à bouche que veux-tu de bourreau, de tyran, d'assassin; une vraie cible aux tirades patriotiques de chacun, un [illegible] criblé de [illegible], lardé des mots de patrie et d'honneur. Ah ! la bonne ganache de barbare ! À coup sûr, le tigre ne s'est pas défendu contre M. de Bornier, qui, avant de le faire manger par sa gazelle, l'a accommodé sans péril à la sauce des beaux sentiments.

Cet Attila est donc un brave homme. Ajoutons qu'il a des mouvements d'humeur. Ainsi, s'il tolère autour de lui les gens qui l'injurient, il fait crucifier ceux de ses soldats qui gardent le silence; voir l'épisode du premier acte. D'autre part, il donne l'ordre de couper le cou de Walter, dans un moment de vivacité; mais, en vérité, ce Walter a bien mérité son sort; on n'[illegible] pas un tyran à ce point, le moindre tigre en chambre n'aurait certainement pas attendu d'être provoqué deux fois. La bonhomie imbécile de Géronte, jointe à la folie meurtrière de Polichinelle, voilà l'Attila de M. de Bornier. Dès qu'il a besoin de faire injurier son despote, il [illegible] sur son trône et le tient immobile et patient, tant que la tirade se développe. Ensuite, il pousse un ressort, et le pantin lâche le fameux : « C'est trop de hardiesse ! » Une seule fois, le pantin tue un homme, non pas parce que cet homme lui dit depuis huit heures du soir des choses excessivement désagréables, mais parce qu'il abuse de sa situation de noble prisonnier et de belle âme pour vouloir lui prendre sa femme. C'en est trop, le tigre est dans le cas de légitime défense.

Je me laisse aller à la plaisanterie. Mais, en vérité, comment prendre au sérieux une pareille psychologie. Voilà le grand mot lâché : Toute

cette [illegible] est d'[illegible] instant de reconstituer les mouvements d'âme des personnages, de savoir à quelle logique ils obéissent. [illegible] stupéfiante. Nous sommes ici dans une abstraction quintessenciée. Ce n'est plus la machine intellectuelle si bien réglée du dix-septième siècle. C'est un casse-cou continuel au milieu de nos idées modernes [illegible] l'air, partout [illegible] cabriolent [illegible] coup la [illegible] personnages [illegible] pourraient être plus extraordinaires encore, et il faut leur [illegible] pas de raison pour [illegible] grain de bon sens. Nous sommes dans le sublime.

Oui, dans le sublime, tout est là. M. de Bornier tape à tous coups dans le sublime. Ses personnages sont sublimes, ses vers sont sublimes. Il y a tant de sublime là dedans, qu'à la fin du quatrième acte, j'aurais donné volontiers trois francs d'un simple mot qui ne fût pas sublime. Mais c'est justement au quatrième acte que le sublime déborde et vous noie. Ainsi je n'ai pas parlé d'Ellak, ce fils d'Attila [illegible] tendre et qui veut sauver Hildiga ; quand il comprend, dans la chambre nuptiale, qu'elle va tuer son père, il est torturé par la pensée de prévenir celui-ci et de la livrer ainsi à sa fureur; mais Attila parle justement de faire mourir la mère d'Ellak pour une faute ancienne, et alors le jeune homme n'hésite plus, il livre son père à Hildiga pour sauver sa mère. Sublime, vous dis-je, sublime ! Si ce n'était pas sublime, ce serait bête.

Et quel coup de sublime encore que le dénouement ! Attila raconte à Hildiga le rêve qu'il a fait, en la voyant en vierge qui foulait au pied le serpent. Hildiga, flairant un piège, lui répond par un autre songe : elle a rêvé qu'elle l'assassinait d'un coup de sa hache. Vous croyez qu'Attila va se méfier et prendre ses précautions avec cette faible femme qu'il peut écraser d'une chiquenaude. Allons donc ! Il passe avec elle derrière un rideau, et nous l'entendons tout de suite glousser comme un poulet qu'on égorge. C'est sublime !

Le sublime, voilà la seule excuse, à ce point de dédain absolu pour tout ce qui est vrai et humain. D'ailleurs, M. de Bornier ne se défend pas d'avoir voulu se mettre en dehors de l'humanité. « Après bien des hésitations, dit-il, j'ai choisi le temps et le personnage d'Attila, précisément parce que le temps est obscur et le personnage peu connu. » Il insiste beaucoup sur ce point que personne [illegible] comme celle d'Attila. Le despote lui-même, en parlant de l'histoire, dit qu'elle pourra le condamner, mais non pas le connaître.

Dès lors, le poète est libre, il va se permettre toutes les gambades sur le dos d'Attila. Et c'est ainsi qu'il nous a donné ce stupéfiant barbare, qui a des allures de romantique de 1830, qui rappelle [illegible] du Terrail, [illegible] du moyen âge... » Oui, Attila se traite lui-même de barbare, parle de l'histoire et de la décadence, prédit tout ce qui doit arriver, porte sur ses actions les jugements que nous portons [illegible] Attila, les autres personnages ne sont également que des chienlits modernes, lâchés dans une action baroque, et s'y conduisant avec nos idées et nos mœurs. Tous les mensonges sont accumulés : non seulement [illegible] absurde, mais encore le drame est d'une fausseté [illegible] contre l'histoire et contre [illegible].

Que reste-t-il? une fable, un sujet quelconque, auquel un poète dramatique a accroché des vers. Imaginez-vous un arbre planté en l'air, sans racine dans le sol, et dont les bras morts portent des drapeaux. Cela claque dans le vide, et le peuple applaudit.

Dès lors, j'en suis amené à ne plus juger que les vers de M. de Bornier. Je sais des personnes qui se sont indignés. Ils refusent à l'auteur des *Noces d'Attila* le don de poésie. Cela me touche moins. Au théâtre, dans une étude de caractères et de passions, j'estime que le lyrisme est un don bien dangereux. Mais il est certain que M. de Bornier obtient une étrange [illegible], en passant [illegible] tour du procédé de Corneille [illegible] de Victor Hugo. Cela me choque surtout parce que je ne crois pas à une alliance possible entre des maîtres de tempéraments différents. Les [illegible] de juste milieu, ceux qui ont eu, comme Casimir Delavigne, l'ambition de concilier les extrêmes, ne sont jamais parvenus qu'à un talent [illegible] de sexe. C'est un peu le cas de M. de Bornier.

Le directeur de l'Odéon a monté le drame richement. Mais franchement, malgré ses soins et l'argent qu'il a dépensé, rien n'est plus triste ni plus laid que le défilé de ces costumes baroques, qu'on nous donne comme exacts. Il y a là une orgie de cheveux, de barbes et de moustaches, de l'effet le plus extravagant. Du côté des Francs, tout le monde est blond, un ruissellement de filasse ; du côté des Huns, tout le monde est brun, des poils trempés dans de l'encre et balafrant les visages comme des traits de cirage. C'est enfantin et lugubre. Quant à l'exactitude, elle me fait un peu sourire. Elle doit ressembler au respect historique de M. de Bornier. Ainsi, on a mis un entonnoir sur la tête de M. Marais. C'est très bien. Mais alors je déclare cela faible comme imagination. Du [illegible] M. Pujol d'une casserole et M. Dumaine d'un moule à pâtisserie. Remarquez que nous n'aurions pas réclamé, et que cela peut-être aurait été plus joli.

[illegible] pour M. de Bornier. La vérité est que nous n'avons [illegible] comprends ; et comme nous n'avons aucun engagement l'un envers l'autre, je m'exprime avec une entière franchise, je dis tout haut ce que [illegible]

LE DRAME SCIENTIFIQUE

Le public des premières représentations a été bien sévère, au théâtre Cluny, pour ce pauvre M. Figuier. L'estimable savant, tenté par le succès du *Tour du monde en 80 jours* et d'*Un Drame au fond de la mer*, a eu l'idée, lui aussi, de découper une pièce à grand spectacle, dans les livres de vulgarisation scientifique qu'il publie depuis près de vingt ans, et qui se vendent à un nombre considérable d'exemplaires. Pour être chez lui, il s'est entendu avec M. Paul Clèves. Mais, grand Dieu ! jamais bouffonnerie du Palais-Royal n'a égayé une salle comme *les Six Parties du monde*.

Je ne raconterai pas la pièce, qui est taillée sur le patron du genre. Il s'agit d'un groupe de voyageurs lancés à la queue leu leu dans toutes les contrées imaginables. Une histoire quelconque relie les personnages les uns aux autres et explique tant bien que mal leur course au clocher. D'ailleurs, tout cela est le prétexte; l'intention de l'auteur est de présenter une suite de tableaux saisissants, une sorte de panorama géographique qui instruise et qui charme à la fois.

Mon Dieu ! la pièce est à coup sûr mal bâtie. Elle prête à rire par des puérilités, des façons innocentes et convaincues de présenter les choses. Rien n'est drôle parfois comme ces voyageurs qui dissertent au milieu des sauvages. Mais, en vérité, M. Figuier n'est pas l'inventeur du genre, et on a eu tort de lui faire porter tout le ridicule d'une pièce dont les modèles eux-mêmes sont parfaitement grotesques.

J'avoue, quant à moi, faire une très faible différence entre *les Six Parties du monde* et *le Tour du monde en 80 jours*. Et, puisque, le titre de cette dernière pièce vient sous ma plume, je veux dire combien une œuvre pareille me paraît inférieure et drôlatique. Rien de moins scénique que l'idée sur laquelle elle repose; le héros de l'aventure, qui gagne un jour sans le savoir, peut être un monsieur intéressant pour des astronomes et des géographes, mais je jurerais bien que, sur les milliers de spectateurs qui sont allés à la Porte-Saint-Martin, quelques douzaines au plus ont compris l'ingéniosité scientifique du dénouement. Tout le reste de l'intrigue est d'une banalité rare.

L'épisode le plus saillant est celui de la veuve du Malabar que l'on va brûler vive; et quelle étonnante histoire, grosse de comique, lorsqu'un des héros épouse cette veuve, à son retour en Angleterre ! Je connais peu d'intrigues qui mettent plus de solennité dans la charge. Quand j'ai vu jouer la pièce, tout m'y a paru stupéfiant.

Certes, je m'explique parfaitement le succès. D'abord, il y avait un éléphant. Puis, deux ou trois tableaux étaient joliment mis en scène. On allait voir ça en famille, on y menait les demoiselles et les petits garçons qui avaient été sages. C'était un spectacle que les professeurs recommandaient. D'ailleurs, lorsqu'un courant de bêtise s'établit, il faut bien que tout Paris y passe. Moi, je préfère une féerie, je le confesse. Au moins une féerie n'a aucune prétention. Le côté irritant d'une machine telle que *le Tour du monde en 80 jours*, c'est qu'on rencontre des gens qui en parlent sérieusement, comme d'une œuvre qui aide à l'instruction des masses. J'entends la science autrement au théâtre.

Je me sens d'ailleurs beaucoup moins sévère pour *Un drame au fond de la mer*. Il y avait là un tableau très original et d'un effet immense, celui du navire naufragé, avec ses cadavres, dans les profondeurs transparentes de l'Océan. Je sais bien que, pour arriver à ce tableau, et ensuite pour dénouer la pièce, les auteurs avaient entassé toute la friperie du mélodrame. Mais la pièce n'en contenait pas moins une trouvaille, tandis que *le Tour du monde en 80 jours* est un défilé ininterrompu de banalités, sans un seul tableau qui soit vraiment neuf. Si je m'explique le succès, je n'en trouve pas moins le public bon enfant et facile à contenter.

Aussi est-ce pour cela que j'ai une grande indulgence devant la tentative malheureuse de M. Figuier. Il est tombé où d'autres ont réussi; mais le talent qu'il pourrait avoir importait peu. Il y a là une question du plus ou du moins qui ne me touche pas. S'il avait fait quelques coupures, s'il avait écouté les conseils d'un ami, il aurait mis son œuvre debout, sans la rendre meilleure à mes yeux. C'est le genre qui est idiot, on doit dire cela carrément. Je vois là tout au plus des parades de foire que l'on devrait jouer dans des baraques en planches, des spectacles pour les yeux où le peuple achève de brouiller les quelques notions justes qu'il possède, des œuvres bâtardes et grossières qui gâtent le talent des acteurs et qui acheminent notre théâtre national vers les pièces d'un intérêt purement physique.

Remarquez que ce pauvre M. Figuier avait toutes sortes de bonnes intentions. Il voulait même être patriote, il avait pris des héros français, désireux de faire entendre que les Anglais et les Américains ne sont pas les seuls à courir le monde dans l'intérêt de la science. Le malheur est qu'il n'a pas su escamoter suffisamment les drôleries du genre. D'autre part, la scène étroite de Cluny ne se prêtait guère à un défilé des cinq parties du monde, augmentées d'une sixième Fatalement, les moindres naïvetés y devenaient énormes. Il faut de la place, pour faire tenir une vaste bouffonnerie, établie sérieusement. Enfin, M. Figuier n'avait pas d'éléphant. Cela était décisif.

Pauvre science ! à quels singuliers usages on la rabaisse, pour battre monnaie ! La voilà maintenant qui remplace le bon génie et le mauvais génie de nos contes d'enfants. Certes, lorsque j'annonce que le large mouvement scien-



Il s'agit d'un de ses grands enfants que les mères gardent jusqu'au mariage autour de leurs jupes.

tifique [illegible] et la renouveler, je ne songe guère à cette vulgarisation en une douzaine de tableaux de quelque notion élémentaire que les enfants savent en huitième. Il [illegible] que les faiseurs exploitent, rien de plus. Ce que je veux dire, c'est que l'esprit scientifique du siècle, la méthode analytique, l'observation exacte des faits, le retour à la nature par l'étude expérimentale, vont bientôt balayer toutes nos conventions dramatiques et mettre la vie sur les planches.

LA COMÉDIE

I

Mes confrères en critique dramatique ont bien voulu, pour la plupart, parler de mon dernier roman, à propos de *Pierre Gendron*, la pièce que MM. Lafontaine et Richard viennent de donner au Gymnase. Sans accuser les auteurs de plagiat, quelques-uns ont admis certaines ressemblances entre cette comédie et *l'Assommoir*. Loin de moi la pensée de me montrer plus sévère. Je tiens MM. Lafontaine et Richard pour de galants hommes qui se seraient adressés à moi, s'ils avaient eu la moinde velléité de tirer une pièce de mon livre. D'ailleurs, ils ont fait dire dans la presse que *Pierre Gendron* était écrit avant *l'Assommoir*, et cela doit suffire. Certes, je ne réclame pas une enquête. Je m'estime simplement heureux que les directeurs ne se soient pas montrés plus empressés de jouer la pièce ; car, dans ce cas, ce serait moi qui aurais pu être traité de plagiaire.

Seulement, la rencontre entre les deux œuvres est vraiment prodigieuse. Il y a là un cas littéraire sur lequel je me permets d'insister, uniquement pour la curiosité du fait.

Imaginez qu'un auteur dramatique veuille tirer un drame de *l'Assommoir*. La grosse difficulté qu'il rencontrera sera le nœud même du drame, le ménage à trois, le retour de l'ancien amant que le mari ramène auprès de sa femme, un jour de soûlerie. Dans la vie réelle, j'ai connu des Coupeau, lentement hébétés par la boisson. Mais un romancier seul peut employer aujourd'hui de tels personnages, parce qu'il a le loisir de les analyser à l'aise et de tirer d'eux les terribles leçons de la vérité. Au théâtre, ils restent encore d'un maniement presque impossible.

Tout le problème, pour un auteur dramatique, serait donc d'accommoder Coupeau et Lantier, de façon à ce qu'ils pussent paraître devant le public, sans trop le révolter. Il faudrait, tout en gardant la situation du ménage à trois, trouver un arrangement qui maintiendrait l'aventure dans cette convention d'honnêteté scénique, hors de laquelle une pièce est fort compromise. En un mot, étant donnés Gervaise, Lantier et Coupeau, il s'agirait de les conserver tous les trois, et pourtant de les rendre possibles, en modifiant légèrement les données du roman.

Eh bien, MM. Lafontaine et Richard ont trouvé une solution très agréable. J'avais songé à ces choses, avant la représentation de leur pièce, et j'ai été réellement surpris de ne pas avoir eu l'idée d'une solution aussi habile. Certainement, ce qui m'a empêché de la trouver, c'est la pensée qu'un roman transporté au théâtre doit rester entier. Mais des auteurs qui ne seraient tenus à aucun respect envers *l'Assommoir*, et qui préféreraient même s'en écarter un peu, n'inventeraient pas une adaptation plus adroite que *Pierre Gendron*. Et cela est d'autant plus miraculeux que cette comédie a été écrite avant le roman.

Voici l'adaptation. Faites que Coupeau ne soit pas marié avec Gervaise, et admettez que Coupeau, tout en connaissant Lantier, ignore ses anciens rapports avec la jeune femme ; dès lors, Coupeau, qui est un honnête ouvrier, pourra ramener Lantier dans son ménage, et, de ce retour, naîtront tous les éléments dramatiques nécessaires. Gervaise, naturellement, tremblera devant Lantier et refusera avec horreur le marché de honte qu'il lui offre pour garder le silence. Quant au dénouement, il sera aimable ou triste, selon le théâtre où l'on portera la pièce.

Mais la rencontre la plus curieuse est peut-être que le retour de Lantier, dans le roman et dans le drame, a lieu pendant un repas de famille. Seulement, dans le roman, le repas est donné le jour de la fête de Gervaise ; tandis que, dans le drame, il a lieu le jour de la fête de Coupeau.

Je n'ai pas besoin de faire remarquer les conséquences énormes que la légère modification du sujet amène au point de vue théâtral. Au lieu de cette déchéance lente du ménage, qui est le roman tout entier, on n'a plus qu'un honnête ménage d'ouvriers tyrannisé et menacé par un sacripant. Les auteurs ont même chargé Lantier en noir ; ils en ont fait un assassin, que les gendarmes emmènent au dénouement, ce qui est vraiment trop gros et noie leur œuvre dans les eaux vulgaires du mélodrame. Quant à Coupeau et à Gervaise, ils se marient et sont heureux. On prétend, il est vrai, que la pièce était en cinq actes et qu'on l'a réduite pour les besoins du Gymnase. Je serais bien curieux de connaître les deux actes que M. Montigny a fait couper.

Et voyez le prodige, les rencontres ne s'arrêtent pas là ! La fille des Coupeau, Nana, est aussi dans la pièce. Or, cette Nana était encore bien embarrassante ; on pouvait, à la vérité, ne pas pousser les choses jusqu'au bout, en la ramenant au bercail, avant qu'elle eût glissé à la faute ; mais elle n'en demeurait pas moins un danger, si l'on ne mettait pas à côté d'elle une

[illegible] Aussi Nana a-t-elle une sœur, une [illegible] taches, grandie en [illegible] milieu ouvrier, et qui, au dénouement, épousera le patron de la fabrique où travaille Coupeau. Cela compense tout.

Je ne veux pas insister davantage. Je répète une fois encore que j'accuse le hasard seul. Il m'a paru simplement intéressant de montrer comment, sans le vouloir, MM. Lafontaine et Richard ont tiré de *l'Assommoir* la pièce que des hommes de théâtre auraient pu y trouver. En outre, comme j'ai accordé de grand cœur à deux auteurs dramatiques l'autorisation de porter sur les planches le sujet de mon livre, j'ai pensé que je devais me prononcer sur la question soulevée dans la presse, à propos de *Pierre Gendron*.

Si l'on veut maintenant mon avis tout net sur cette comédie, j'ajouterai qu'elle me plaît médiocrement. Les auteurs ont dû la baser sur une situation fausse. Toute la pièce tient sur ce fait que Gervaise a refusé d'épouser Coupeau, parce qu'elle a appartenu à Lantier, et qu'elle courbe la tête sous l'éternelle honte de cette liaison. Il faut connaître bien peu le milieu où s'agitent les personnages, pour prêter un tel sentiment à Gervaise. Dans la réalité, elle serait depuis longtemps la femme légitime de Coupeau. Seulement, comme je l'ai expliqué, si elle était sa femme, les auteurs retomberaient dans la situation embarrassante du roman, et ils ont dû choisir entre la convention théâtrale et la vérité.

Je ne parle pas du dénouement, je sais très bien que c'est là un dénouement imposé par le Gymnase. On se marie trop à la fin, et toute cette action terrible tombe en plein dans la confiture. Voyez-vous Nana ramenée saine et sauve, comme s'il suffisait d'un tour d'escamotage pour transformer en bonne petite fille une coureuse de trottoirs, qui appartient de naissance au pavé parisien ! Je voudrais que l'on sentît bien là à quel point de mensonge on a rabaissé le théâtre. Car soyez convaincus que MM. Lafontaine et Richard sont trop intelligents pour ne pas savoir eux-mêmes qu'ils mentent. La vérité est qu'ils ont eu peur, et avec raison ; ils se sont dit qu'ils devaient se conformer au désir du public, qui aime les dénouements aimables.

J'arrive ainsi au singulier jugement porté par plusieurs de mes confrères qui ont vu, dans *Pierre Gendron*, un manifeste naturaliste au théâtre. Comme toujours, c'est la forme, l'expression extérieure de la pièce qui les a trompés. Il a suffi que les personnages employassent quelques mots d'argot populaire, pour qu'on criât au réalisme. On ne voit que la phrase, le fond échappe.

Certes, on ne saurait trop louer MM. Lafontaine et Richard, en mettant des ouvriers en scène, de leur avoir conservé certaines tournures de langage, qui marquent la réalité du milieu. C'était déjà là une audace, et il faut les en remercier. Seulement, j'aurais voulu les voir pousser plus loin l'amour du vrai, s'attaquer aux mœurs elles-mêmes, à la réalité des faits. Leur Gendron, c'est l'éternel bon ouvrier des mélodrames ; leur Louvard, c'est le traître qu'on a vu tant de fois. Les bonshommes n'ont pas changé ; ils restent jusqu'au cou dans la convention. Ils commencent à parler leur vraie langue, voilà tout.

Paris a besoin d'un certain nombre de plaisanteries courantes. Que les chroniqueurs, les échotiers, tout le personnel rieur et turbulent de la petite presse, ait lancé une série de calembredaines sur le mouvement littéraire actuel, rien de plus acceptable ; que l'on fasse par moquerie tenir le naturalisme dans l'argot des barrières, l'ordure du langage et les images risquées, cela s'explique, et nous tous qui défendons la vérité, nous sommes les premiers à sourire de ces plaisanteries, lorsqu'elles sont spirituelles. Mais, en France, on ne saurait croire combien est dangereux ce jeu de la raillerie. Les esprits les plus épais et les plus sérieux finissent par accepter comme des jugements définitifs les aimables bons mots de la presse légère.

Ainsi, on tend à admettre que l'argot entre comme une base fondamentale dans notre jeune littérature. On vous clôt la bouche, en disant : « Ah ! oui, ces messieurs qui remplacent la langue de Racine par celle de Dumollard ! » Et l'on est condamné. Vraiment ! nous nous moquons bien de l'argot ! Quand on fait parler un ouvrier, il est d'une honnêteté stricte, je crois, de lui conserver son langage, de même qu'on doit mettre dans la bouche d'un bourgeois ou d'une duchesse des expressions justes. Mais ce n'est là que le côté de forme du grand mouvement littéraire contemporain. Le fond, certes, importe davantage.

Par exemple, au théâtre, c'est un triomphe médiocre que de placer de loin en loin une expression populaire. J'ai remarqué que l'argot fait toujours rire à la scène, lorsqu'on le ménage habilement. Il est beaucoup plus difficile de s'attaquer aux conventions, de faire vivre sur les planches des personnages taillés en pleine réalité, de transporter dans ce monde de carton un coin de la véritable comédie humaine. Cela est même si mal commode que personne n'a encore osé, parmi les nouveaux venus, qui ne sont pourtant pas timides.

Il faut remettre l'argot à sa place. Il peut être une curiosité philologique, une nécessité qui s'impose à un romancier soucieux du vrai. Mais il reste, en somme, une exception, dont il serait ridicule d'abuser. Parce qu'il y a de l'argot dans une œuvre, il ne s'ensuit pas que cette œuvre appartienne au mouvement actuel. Au contraire, il faut se méfier, car rien n'est un voile plus complaisant qu'une forme pittoresque ; on cache là-dessous toutes les erreurs imaginables.

Ce qu'il faut demander avant tout à une œuvre, que le romancier ait cru devoir prendre la plume d'Henri Monnier ou celle de Bossuet, c'est d'être une étude exacte, une analyse sincère et profonde. Quand les personnages sont plantés carrément sur leurs pieds et vivent d'une vie intense, ils parlent d'eux-mêmes la langue qu'ils doivent parler.

II

La première représentation au Gymnase de *Châteaufort*, une comédie en trois actes de madame de Mirabeau, m'a paru pleine d'enseignements. Pendant que le public tournait au

comique les situations dramatiques, et que les critiques se fâchaient en criant à l'immoralité, je songeais qu'il y avait là un malentendu bien grand, j'aurais voulu pouvoir transformer d'un coup de baguette cette pièce mal faite en une pièce bien faite, et changer ainsi en applaudissements les rires et les indignations; car, au fond, il s'agissait uniquement d'une question de facture.

Voici, en gros, le sujet de la pièce. Le marquis de Ponteville a donné sa fille Nadine en mariage à M. de Châteaufort, un homme de la plus grande intelligence, que le gouvernement vient même de charger d'une mission diplomatique. Puis, le marquis s'est remarié avec une demoiselle d'une réputation équivoque. Mais voilà que Nadine acquiert la preuve, par une lettre, que son mari a été l'amant de sa belle-mère. Le beau Châteaufort, l'homme irrésistible et magnifique, est un simple gredin. Précisément, il vient de commettre une première scélératesse. Aidé de la marquise, il a décidé le marquis à lui léguer le château de Ponteville, au détriment de Pierre, le frère aîné de Nadine. Celui-ci apprend tout par le notaire qui a rédigé le testament. Un singulier notaire qui, pour se venger d'avoir reçu des honoraires trop faibles, dénonce tout le monde, et apprend surtout à la marquise que Nadine a des rendez-vous avec M. de Varennes, rendez-vous fort innocents d'ailleurs. Dès lors, la guerre est déclarée entre les deux femmes. Madame de Ponteville accuse madame de Châteaufort d'adultère, et fait prendre par le marquis une lettre que celle-ci semble vouloir dissimuler. Mais justement cette lettre est celle qui révèle la liaison de Châteaufort et de madame de Ponteville. Le marquis a un coup de sang, dont il se tire pour se lamenter. Enfin Châteaufort, auquel le gouvernement vient de retirer sa mission, comprend qu'il gêne tout le monde, qu'il n'y a pas d'issue possible, et il se décide à dénouer le drame en se faisant sauter la cervelle.

Certes, je ne défends point les inexpériences ni les maladresses de la pièce. Seulement, je me demande quelle a été la véritable intention de madame de Mirabeau. A coup sûr, son idée première a dû être de mettre debout la haute figure de Châteaufort. On dit que son héros était, dans le principe, député et ambassadeur; la censure aurait diminué le personnage, en en faisant un simple diplomate, envoyé en mission particulière.

Mais l'indication suffit. On comprend immédiatement quel est le personnage, le type que l'auteur a voulu créer. Châteaufort n'est point l'aventurier vulgaire. Son nom est à lui; de plus, il a une grande intelligence, une haute situation. Sa perversion est un fruit de l'époque et du milieu. Il est la pourriture en gants blancs, l'intrigue toute-puissante, l'homme public qui abuse de son mandat, le cerveau vaste qui combine le mal. Cet homme, titré, occupant une des situations politiques les plus en vue, représente donc la corruption dans les hautes classes, avec ce qu'elle a d'intelligent, d'élégant et d'abominable.

Je ne sais si je me fais bien comprendre. Mais il y avait, à mon sens, une création très large à tenter avec un tel personnage. Il est de notre temps; on l'a rencontré dans vingt procès scandaleux. Il a poussé sur les décombres des monarchies; il ne peut plus avoir de pensions sur la cassette des rois, et il bat monnaie avec ses titres et ses situations officielles. Regardez autour de vous, très haut, et vous le reconnaîtrez. Je comprends donc parfaitement que madame de Mirabeau n'ait pu résister à la tentation de mettre au théâtre une figure si contemporaine et si puissamment originale.

Maintenant, le malheur est qu'elle l'a mise sans aucune prudence. Elle avait besoin d'une histoire quelconque pour employer le héros, et l'histoire qu'elle a choisie est des moins heureuses. Encore aurait-elle pu s'en contenter, car les histoires en elles-mêmes importent peu. Mais il fallait alors souffler la vie à tous ces pantins, donner aux faits la profonde émotion de la vérité. J'arrive ici au vif de la question, et je demande à m'expliquer très nettement.

Le soir de la première représentation, le public riait et la critique se fâchait, ai-je dit. Dans les couloirs, j'entendais dire que l'immoralité de la pièce était révoltante, qu'un pareil monde n'existait pas. Surtout, c'était le langage qui blessait; des spectateurs juraient que les femmes du monde ne parlent pas avec cette crudité et ne se lancent point ainsi leurs amants à la tête. Que répondre à cela? on sourit, on hausse les épaules. La brutalité est partout, en haut comme en bas. Quand les passions soufflent, les marquises deviennent des poissardes. Il n'y a que les tout jeunes gens qui se font du grand monde une idée d'Olympe, où les bouches des dames ne lâchent que des perles.

Pour mon compte, — j'ignore si j'ai l'âme plus scélérate que la moyenne du public, — je ne trouve, dans *Châteaufort*, pas plus de gredinerie que dans beaucoup d'autres pièces applaudies pendant cent représentations. Que voyons-nous donc d'épouvantable dans cette œuvre? Un homme qui a eu des relations avec sa belle-mère, et qui convoite les biens de son beau-père. Mais ce sont là de simples gentillesses à côté de l'amas effroyable des noirs forfaits de notre répertoire. Je ne citerai pas les tragédies grecques, ni les mélodrames du boulevard, où l'on s'empoisonne en famille avec la plus belle tranquillité du monde. Je rappellerai simplement les œuvres de cette année, *l'Etrangère*, par exemple, où le duc de Septmonts se conduit en vilain monsieur, tout comme Châteaufort.

Pourquoi, en ce cas, rit-on, et se fâche-t-on au Gymnase? C'est uniquement parce que l'auteur a manqué de science et d'adresse. Il aurait pu nous conter une aventure dix fois plus odieuse et nous l'imposer parfaitement, s'il avait su procéder avec art. Question de facture, rien de plus, je le répète. Le public a acclamé d'autres vilenies, sans s'en douter. Les infamies ne l'effrayent pas, la façon de présenter les infamies seule le révolte.

La grande faute de madame de Mirabeau a été de bâtir son action dans le vide. Ses personnages n'ont pas d'acte civil. On ne sait d'où ils viennent, qui ils sont, comment s'est passée leur vie jusqu'au jour où on nous les présente. Châteaufort aurait eu besoin d'être expliqué dans ses antécédents. Cette grande figure devait être complète. Un drame n'est pas un coup de tonnerre dans un ciel bleu; il faut cir-

[illegible] lancer les orages de la passion et des [illegible].

Une autre faute grave est d'avoir raidi les per[illegible] dans une attitude. Châteaufort, à [illegible], manque surtout de souplesse. Le marquis est une ganache et la marquise une louve de mélodrame. Quant à Nadine, elle serait le seul personnage sympathique, si elle n'était pas toujours en colère. La vie a plus de bonhomie, et, même dans les crises dramatiques, il faut conserver aux personnages des échappées de repos et de détente. Une action toute nue, une abstraction pure, ne réussit au théâtre qu'à la condition d'être maniée par des mains très savantes, qui la conduisent avec une raideur de démonstration géométrique.

D'ailleurs, madame de Mirabeau est loin de manquer de talent. J'ose même confesser que son œuvre m'a beaucoup plus intéressé que certaines pièces, jouées dans ces derniers temps, et qui ont réussi. Cela est si peu ordinaire, une belle inexpérience, parlant carrément, appelant les choses par leur nom, allant droit devant elle sans crier gare. Il y a bien des hommes, parmi nos auteurs dramatiques, auxquels je souhaiterais l'énergie de madame de Mirabeau. Et il ne faut pas ricaner, employer le gros mot de brutalité, l'énergie reste une chose rare et belle, qu'on n'acquiert pas, et qui fait les grandes œuvres. On ne devient pas fort, tandis que l'on peut émonder sa force et trouver un équilibre.

De tout cela, il y a une morale à tirer. La chute de *Châteaufort* va être un argument de plus entre les mains de ceux qui refusent la vérité au théâtre, sous prétexte que la vérité est affligeante et que le public demande avant tout des tableaux consolants. Je les entends d'ici foudroyer les héros corrompus, déclarer que le théâtre n'est pas une dalle de dissection, réclamer des idylles qui ne contrarient pas leur digestion. Avez-vous remarqué une chose? Il est rare qu'un honnête homme se scandalise en face d'un coquin; ce sont les coquins eux-mêmes qui crient le plus fort, comme s'ils voyaient une allusion personnelle dans le personnage qu'on leur montre.

Donc, c'est le naturalisme au théâtre qui payera une fois de plus les pots cassés. Il va être formellement conclu que toutes les plaies ne sont pas bonnes à montrer, surtout lorsqu'il s'agit des plaies du beau monde. Et l'on aura raison, dans un certain sens. Je crois qu'on peut tout dire et tout peindre, mais je commence à être persuadé aussi qu'il y a façon de tout peindre et de tout dire. Là est la solution du problème.

Ah! comme nous serions forts, si un naturaliste, sans rien perdre de sa méthode d'analyse ni de sa vigueur de peinture, naissait avec le sens du théâtre, cette adresse du métier qui escamote les difficultés au nez du public. Il n'est pas vrai, à coup sûr, que tout le théâtre soit dans le métier, comme on le répète. Le métier suffit le plus souvent, mais le métier pourrait aussi aider simplement à rendre possibles sur les planches les drames et les comédies de la vie réelle. Apporter la vérité et savoir l'imposer, tel doit être le but.

Aussi ne me lasserai-je pas de répéter aux jeunes auteurs dramatiques qui grandissent : « Voyez les chutes de toutes les pièces naturalistes tentées depuis dix ans. Est-ce à dire que le mensonge seul réussit au théâtre? Non, certes. Il faut garder sa foi dans le vrai, même quand le vrai semble crouler de toutes parts. La vérité reste supérieure, inattaquable, souveraine. C'est à notre imbécillité, à notre manque de talent, qu'il faut s'en prendre. C'est nous, et non pas la vérité, qui faisons tomber nos pièces. Etudiez donc le théâtre, comparez et cherchez. Il existe certainement une tactique pour conquérir le public, on flaire dans l'air une formule, qu'un débutant découvrira, et qui indiquera la voie à suivre, si l'on veut donner à notre théâtre une vie nouvelle. Les révolutions dans les idées ne se précisent et ne triomphent que grâce à une formule. Inventez une facture, tout est là. »

III

Deux débutants, MM. Jules Kervani et Pierre de l'Estoile, ont fait jouer au troisième Théâtre-Français une pièce en cinq actes : *l'Obstacle*.

Voici, en gros, le sujet. Un jeune homme, Georges de Liray, a rencontré aux bains de mer une adorable jeune fille, mademoiselle de Champlieu. Il l'aime, il demande sa main à M. de Champlieu, et là il apprend tout un drame de famille : la mère de la jeune fille n'est pas morte, comme on l'a dit, elle a fui, il y a des années, avec un amant. Georges n'en poursuit pas moins son projet de mariage; mais il se heurte contre un nouveau drame, son père lui confesse qu'il est l'amant de madame de Champlieu, laquelle a naturellement changé de nom. Dès lors, le mariage entre les jeunes gens paraît impossible. Les auteurs se sont tirés de toutes ces difficultés accumulées, en condamnant M. de Liray à un exil lointain et en empoisonnant madame de Champlieu, qui meurt pardonnée de son mari.

La critique a bien accueilli cette œuvre. Elle a fait des réserves, mais elle a été unanime à y constater des situations fortes et des scènes bien faites. Ses réserves ont surtout porté sur l'impasse dans laquelle les auteurs se sont mis, en choisissant un de ces sujets dont il est impossible de sortir. Ses éloges se sont adressés à l'habileté de l'exposition, aux coups de théâtre successifs : la confession de M. de Champlieu; l'aveu de M. de Liray à son fils; la rencontre des deux pères, avec la femme coupable entre eux. On a trouvé tout cela, je le répète, très bien combiné, emmanché solidement, fabriqué avec adresse. Aussi a-t-on salué MM. Jules Kervani et Pierre de l'Estoile comme des jeunes écrivains heureusement doués pour le théâtre.

J'ai eu la curiosité de lire tout ce qu'on a écrit sur *l'Obstacle*, et j'affirme que le seul regret de la critique a été que les auteurs n'eussent pas pu sortir plus brillamment du problème insoluble qu'ils s'étaient posé. Imaginez un joueur de piquet dont une nombreuse galerie suit le jeu. La galerie est émerveillée par la hardiesse de l'écart et tout à fait enchantée par deux ou trois coups successifs qui dénotent une science hors ligne. Malheureusement, la fin de la partie est moins brillante : le joueur gagne, mais grâce à des expédients dangereux, et il ne gagne que

d'un poi[illegible]. une par[illegible] joueur n'est pas la première mazette venue. » Telle a été exactement l'attitude de la critique à l'égard de MM. Jules Kervani et Pierre de l'Estoile.

Eh bien ! que ces messieurs me permettent de leur tenir un autre langage. Je suis le seul de mon opinion ; aussi vais-je tâcher d'être très clair et d'appuyer mon dire sur des arguments décisifs. Certes, les deux auteurs, en écrivant *l'Obstacle*, ont fait une œuvre très honorable, et je me réjouis de leur succès. Mais je crois remplir strictement mon devoir de critique, en leur disant qu'ils ont choisi là une formule dramatique inférieure, et qu'ils doivent se dégager au plus tôt de cette formule, s'ils ont la moindre ambition littéraire.

J'arrive aux preuves. Que sont leurs personnages? Des pantins, pas davantage. Les jeunes gens sont des jeunes gens, les pères sont des pères, le tout complètement abstrait, chaque figure représentant une idée et non un individu. Il me semble voir ces personnages portant chacun un écriteau sur la poitrine : « Moi je suis un jeune homme honnête qui aime une jeune fille... Moi je suis un père honnête dont la femme s'est mal conduite... » Quant à l'homme que cache l'écriteau, il nous reste profondément inconnu ; nous ne voyons seulement pas le bout de son nez, nous ignorons ce qu'il a dans le ventre. Aucune analyse humaine, en somme ; pas un seul document nouveau, une simple exhibition de sentiments généraux qui manque même de tout relief artistique.

Mais les faits sont encore plus significatifs. Si les personnages restent uniquement des poupées destinées à être rangées sur une table, comme les soldats de plomb des enfants, tout l'intérêt se porte sur le drame dont ils vont être les acteurs complaisants. Ils deviennent passifs, ils subissent l'action, demeurent où on les place, font un pas en arrière ou en avant, selon les besoins de la stratégie dramatique. Or, rien n'est plus étrange que cette action qu'ils subissent. Il s'agit pour les auteurs de pousser leurs soldats de plomb, de les mettre en face les uns des autres, dans des positions critiques, de faire croire qu'ils sont perdus et qu'ils vont se manger, puis de les dégager le plus habilement possible, en sacrifiant ceux qui sont trop embarrassants, et de dire enfin au public ravi : « Mesdames et messieurs, voilà comment la farce se joue. Tout ceci n'était que pour vous plaire et vous montrer notre adresse d'escamoteurs. » Peu importent la vie réelle, le développement logique des histoires vraies, la grandeur simple de ce qui se passe tous les jours sous nos yeux. Les hommes d'expérience et d'autorité vous répéteront qu'il faut des situations au théâtre ; entendez par là qu'il faut mener en guerre vos soldats de plomb et vous exercer à les jeter dans des bagarres, pour avoir la gloire de les en tirer sans une égratignure.

Je le dis une fois encore, l'art dramatique ainsi entendu est un art absolument inférieur, qui doit dégoûter les penseurs et les artistes. Je parlais d'une partie de piquet. Mais il est une comparaison plus juste encore, celle d'une partie d'échecs. Les personnages ne sont plus que des pions. MM. Jules Kervani et Pierre de l'Estoile ont pu se dire : « Les blancs font mat en cinq coups. » Et ils ont joué leur cinq actes. Oui, leurs personnages sont en bois, de simples pièces de buis ; j'accorde, si l'on veut, qu'on les a sculptés et qu'ils ont des figures humaines ; mais ils n'ont sûrement ni cervelle ni entrailles. Quant au drame, il devient une combinaison, plus ou moins ingénieuse ; on entend le petit claquement des pièces sur l'échiquier, et le problème est résolu, la critique se contente de déclarer le len[illegible] : « Bien joué » ou : « Mal joué ! » De l'étude humaine, de l'analyse des tempéraments, de la nature des milieux, pas un mot !

Voilà, n'est-ce pas, qui est d'un grand vol, voilà qui élargit singulièrement notre littérature dramatique ! Remarquez que les pièces à situations qui règnent aujourd'hui, n'ont envahi le théâtre que depuis le commencement du siècle. Ce sont elles qui ont imposé l'étrange code auquel on veut soumettre tous les débutants. Les fameuses règles, le criterium d'après lequel on juge si tel écrivain est ou n'est pas doué pour le théâtre, viennent de ces pièces. Peu à peu, elles se sont imposées comme un amusement facile qui intéresse sans faire penser, et on a voulu plier toutes les productions dramatiques à leur formule. Il n'a plus été question que des « scènes à faire ». On a déserté la grande étude humaine pour ce joujou, mettre des bonshommes en bataille et leur faire exécuter des culbutes de plus en plus compliquées. Ajoutez que des esprits ingénieux, et même quelques esprits puissants, se sont livrés à ce jeu et y ont accompli des merveilles. Voilà comment le théâtre actuel, — une simple formule passagère dont on veut faire « le théâtre », — occupe les planches, à la grande tristesse des écrivains naturalistes.

Souvent la critique cite les maîtres. C'est pourtant peu les honorer que de ne point se montrer sévère pour les pièces à situations. Dans toutes les littératures, tous les chefs-d'œuvre dramatiques condamnent ces pièces et montrent leur infériorité. Certes, ce n'est ni dans le théâtre grec, ni dans le théâtre latin que nos auteurs habiles ont pris les règles du petit jeu de société auquel ils se livrent. Ni Shakspeare ni Schiller ne leur ont enseigné l'art de plonger un personnage dans une fable compliquée, puis de l'en retirer par la peau du cou, sans que ses vêtements eux-mêmes aient souffert. Si j'arrive à nos classiques, l'exemple devient encore plus frappant. Où prend-on que Corneille, Molière, Racine sont les maîtres du théâtre à notre époque? Les auteurs contemporains n'ont rien d'eux, je ne parle pas du talent, mais de l'entente de la scène et de la veine dramatique. Qu'on cesse donc de parler des maîtres, à propos de notre théâtre actuel, car nous les insultons chaque jour par la façon ridicule et étroite dont nous employons leur glorieux héritage.

La formule qui règne en ce moment n'a donc pas d'excuse. Elle ne saurait même invoquer en sa faveur la tradition. Elle ne se rattache en rien aux chefs-d'œuvre de notre littérature dramatique. Je ne puis développer ici les arguments que je fournis ; mais il est aisé de le faire. Cette formule est née de l'ingéniosité et de l'habileté d'une génération d'auteurs. Elle a récréé le

public, car elle offre le gros intérêt du roman-feuilleton, dont l'invention a passionné la masse des lecteurs illettrés. Et c'est ainsi qu'elle s'est étalée, au point de faire dire qu'elle est tout le théâtre, et qu'en dehors d'elle il n'y a pas de succès possible. Heureusement, l'histoire littéraire est là pour affirmer que l'étude de l'homme passe avant tout, avant l'action elle-même. On a découragé les esprits supérieurs en faisant un simple échiquier de la scène. Telle est l'explication de la royauté du roman à notre époque, tandis que le théâtre se traîne et agonise.

Un grand écrivain étranger s'étonnait un jour devant moi des deux littératures si nettement tranchées qui vivent chez nous côte à côte, le roman et le théâtre. Le premier s'élargit et grandit chaque jour : le second s'épuise et tend à retomber aux tréteaux. Cela provient, selon moi, de ce que le roman est dans le courant du siècle, dans ce courant naturaliste qui emporte tout. Au contraire, le théâtre résiste, s'entête dans des combinaisons ridicules, refuse la vie qui déborde autour de lui. La routine, les engouements du public, la complicité de la critique, l'enfoncent davantage. On prévoit le résultat : si, dans un temps donné, une rénovation n'a pas lieu, le théâtre roulera de plus bas en plus bas ; car il est impossible que la foule, nourrie des vérités du roman, ne se dégoûte pas tout à fait des enfantillages laborieux des auteurs dramatiques. D'ailleurs, de même que le théâtre a régné au dix-septième siècle, peut-être au dix-neuvième siècle le roman doit-il régner à son tour.

Je reviens à MM. Jules Kervani et Pierre de l'Estoile, et je conclus. Sans doute, ils ont fait preuve d'un effort louable en produisant *l'Obstacle*. Mais ils débutent, ils ont de l'ambition, ils désirent monter le plus haut possible. Alors, je crois devoir leur dire ce que personne ne leur a dit. La pièce à situations, si honorablement qu'on la traite, reste une œuvre inférieure. Ils auraient dénoué *l'Obstacle* d'une façon plus habile encore, qu'ils n'auraient jamais été que des joueurs d'échecs. S'ils veulent grandir, ils doivent se hausser jusqu'à l'étude de l'homme, aborder les passions, nouer et dénouer leurs drames par les seules passions. Plus haut, toujours plus haut ! Tâchez de monter dans la vérité et dans le génie ! Tel est, selon moi, le seul langage qu'un critique ait lieu de tenir aux débutants qui arrivent avec leur jeunesse et leur bonne volonté.

IV

MM. Aurélien Scholl et Armand Dartois ont donné à l'Odéon une très agréable comédie, qui a eu un joli succès d'esprit.

Le titre *le Nid des autres*, dit le sujet d'une façon charmante. Il s'agit d'une certaine Désirée Blavière, dont le passé est fort louche, et qui a pris le titre sonore et romanesque de comtesse de Villetaneuse. Cette dame, à laquelle un Russe cosmopolite et original, toujours en voyage, M. Cramer, a eu l'étrange idée de confier sa fille Mathilde, vivait à Cannes de la pension que le père lui payait, lorsque l'envie lui est venue de marier Mathide pour se faire à elle-même un intérieur. Un garçon riche, Rodolphe, épouse l'héritière, et Désirée s'installe chez eux avec ses trois enfants. C'est là le nid des autres.

On voit dès lors comment l'action s'engage. Désirée est plus impérieuse et plus exigeante qu'une belle-mère. Elle a fait le bonheur des époux, elle le leur rappelle à chaque minute et exige une reconnaissance éternelle. C'est elle qui gouverne, qui dispose des chambres de la maison, qui se sert des voitures, qui commande les domestiques. Et, à la moindre observation, elle éclate en reproches et en lamentations. Rodolphe sent bien vite qu'il s'est donné un maître. Mais, lorsqu'il veut sauver son bonheur menacé, tout un drame commence. Désirée exerce sur Mathilde un empire absolu. Elle fâche les époux, elle emmène la jeune femme et la pousse à plaider en séparation.

Les choses finiraient fort mal sans doute, si Rodolphe n'avait pour ami un jeune peintre, Montbrisson, qui arrive fort dépenaillé au premier acte, mais qui est un garçon de belle humeur et de talent. Rodolphe l'installe chez lui. C'est encore le nid des autres, habité seulement par un oiseau qui paye son gîte en égayant ses hôtes et en veillant sur leur bonheur. A la fin, quand Montbrisson reparaît, il s'est réconcilié avec son père et il n'a qu'un mot à dire pour confondre la prétendue comtesse de Villetaneuse, dont il vient d'apprendre l'histoire. Ai-je besoin d'ajouter que cet excellent Montbrisson épouse une sœur de Rodolphe, que les auteurs ont mise là tout exprès? Je n'ai pas parlé non plus d'un certain Ducluzeau, un vieil ami de Désirée, qui pille aussi le nid des autres d'une façon impudente.

Il paraît que cette comédie, qui au fond n'est qu'un drame avorté, est une histoire tristement vraie, dont tout Paris s'est occupé autrefois. Et, à ce propos, M. Francisque Sarcey, le critique si écouté du *Temps*, faisait remarquer combien cette histoire portée au théâtre est devenue pauvre d'allures et même invraisemblable dans les détails. Sa remarque est fort juste, en apparence. Pendant les trois actes, j'ai été blessé par un je ne sais quoi, par des sous-entendus qui m'échappaient et qui m'empêchaient de comprendre nettement la pièce. Ainsi, je ne m'expliquais pas du tout l'empire que Désirée exerce sur Mathilde. Comment se fait-il que cette Mathilde, dont les auteurs font une charmante créature, puisse quitter de la sorte un mari qu'elle adore, pour suivre une amie et lui obéir en toutes choses? Evidemment, cela n'est ni logique ni acceptable. Et M. Sarcey part de là pour laisser entendre que, toutes les fois qu'on porte la vérité telle quelle sur les planches, elle y paraît forcément absurde.

La conclusion est inattendue, car je soupçonne au contraire que si, dans *le Nid des autres*, la situation paraît fausse, c'est que les auteurs n'ont point osé la mettre au théâtre dans sa monstrueuse vérité. Tout cela est si délicat que je ne saurais même insister. Il n'y a qu'une débauche qui puisse donner à Désirée son empire sur Mathilde. Dès lors, on comprend tout, et le drame qui s'ouvre est d'une grandeur abominable. Sans doute, c'était un sujet impossible. Seulement, qu'on ne vienne pas dire, en s'ap-

puyant sur cet exemple que la vérité exacte est absurde sur les planches; car ici, loin d'avoir reproduit la vérité exacte, les auteurs ont dû l'amputer violemment, la réduire à une fable inoffensive et peu intelligible. Imaginez certaines comédies d'Aristophane arrangées pour un public parisien.

Et l'embarras des auteurs a été si évident, lorsqu'ils ont abordé cette terrible figure de Désirée, qu'ils se sont résignés à la tourner au comique. Il faut la voir se jeter au cou de Mathilde, quand celle-ci revient de voyage; elle pousse de petits cris, elle se pâme, si bien qu'elle soulève des rires dans la salle. Le soir de la première représentation, on a trouvé ça drôle, on ne comprenait pas. Pourtant, j'étais un peu étonné. Cette exagération devait-elle être mise au compte de l'actrice? Je ne le crois pas aujourd'hui, je pense plutôt que les auteurs ont voulu indiquer ce qu'ils ne pouvaient dire. Leur pièce me fait l'effet d'un paravent charmant, un peu rococo, bon à mettre dans un salon, et derrière lequel se passe une effroyable aventure. Certes, ce n'est pas avec de tels éléments qu'on peut expérimenter si la vérité toute crue est possible ou impossible au théâtre. La vérité du *Nid des autres* ne se dit qu'à l'oreille.

Même admettons que l'histoire soit propre, il faudra toujours faire de Mathilde une femme sotte ou une femme méchante, si l'on veut expliquer sa fuite avec Désirée. Dans la réalité, on n'a jamais vu les jeunes épouses quitter leurs maris pour suivre des dames de leur connaissance. Si cela arrive, c'est qu'il y a des raisons, et il faut mettre ces raisons en lumière; autrement, les figures ne se tiennent plus debout. C'est une surprise, lorsque Mathilde s'en va avec Désirée, parce que l'analyse du personnage ne nous a pas préparés à cette action. L'écrivain qui étudie la vie, l'explique par là même, jusque dans ses inconséquences. Quand je demande qu'on porte la réalité au théâtre, j'entends qu'on y fasse fonctionner la vie, avec tous ses rouages, dans la merveilleuse logique de son labeur.

C'est donc une singulière idée que de parler de vérité exacte à propos du *Nid des autres*. Aucune pièce, au contraire, n'a dû être plus faussée. Et je n'ai pas encore cité ce Montbrisson, qui est las de traîner partout, cet éternel Desgenais qui apporte dans sa poche un dénouement enfantin. Est-il assez factice, celui-là! Puis, comme cette Désirée se laisse aisément écraser! Dans la réalité, les Désirées triomphent toujours. C'est que là encore les auteurs ont voulu plaire. Décidés à rire de l'aventure, ils ont évité le drame par un tour d'escamotage. Mais, bon Dieu! sommes-nous assez loin de l'histoire dont tout Paris s'est occupé!

Et sait-on pourquoi les auteurs ont préféré une comédie aimable? C'est à coup sûr pour conquérir le public, qui exige des personnages sympathiques. On ne se doute pas de la quantité de pièces médiocres que la nécessité des personnages sympathiques fait écrire. Par exemple, on a un beau drame; seulement, on s'aperçoit que les héros ne sauraient plaire aux âmes sensibles; ce sont de grands passionnés ou de grands révoltés, qui marchent trop brutalement dans la vie; alors, on les chausse de pantoufles pour qu'ils fassent moins de bruit, on les taille, on les rogne, jusqu'à ce qu'ils soient dignes d'un prix de de vertu. Et ce n'est pas tout, il faut établir une compensation, mettre deux honnêtes gens pour un gredin; c'est à peu près la proportion ordinaire. Mathilde est nulle et effacée, parce que, si elle était perverse, son mari ne pourrait la reprendre, et il faut pourtant qu'il la reprenne au dénouement. D'autre part, les auteurs ont ajouté Montbrisson, pour compenser Désirée. Nous touchons là à la plaie de médiocrité du théâtre.

Je prends *le Nid des autres*, non comme un exemple de ce que devient la réalité au théâtre, mais comme un exemple de ce que l'on fait de la réalité au théâtre. Et cet exemple est caractéristique, lorsqu'on l'étudie.

V

Les pièces à thèse sont de fâcheuses pièces. Elles argumentent au lieu de vivre. Comme toute question a deux faces, le pour et le contre, elles ne plaident fatalement qu'une opinion, elles n'ont qu'un côté de la réalité. Or, l'art est absolu. Les pièces à thèse sont donc en dehors de l'art, ou du moins ont toute une partie de discussion qui encombre et rabaisse l'œuvre entière.

Voici, par exemple, MM. A. Decourcelle et J. Claretie qui viennent de faire jouer au Gymnase un drame en quatre actes, *le Père*, dans lequel ils ont voulu prouver des vérités délicates et fort discutables. Selon eux, le père adoptif qui élève un enfant est plus le père de cet enfant que le véritable père qui l'a abandonné. La voix du sang n'existe pas. Il ne suffit point de donner par hasard l'être à une créature pour se dire son père, il faut encore achever cette naissance en faisant une belle âme de cette créature. Tout cela est parfait en théorie, et même beau; seulement, dans la réalité, les choses prennent une allure moins nette, le bien et le mal se mêlent, et il est singulièrement difficile de se prononcer.

Les pièces à thèse ont surtout ceci de fâcheux, que les auteurs peuvent et doivent les arranger pour leur faire signifier ce qu'ils veulent. Tous les paradoxes sont permis au théâtre, pourvu qu'on les y mette avec esprit. On a un plaidoyer, on n'a pas la vérité. Si l'on dérange une seule des poutres de l'échafaudage, tout croule. C'est un château de cartes qu'il faut considérer de loin en évitant de le renverser d'un souffle.

Ainsi, on ne s'imagine pas toutes les précautions que les auteurs ont dû prendre pour faire tenir leur drame debout. D'abord, il s'agissait de donner le père adoptif, M. Darcey, comme l'homme le plus sympathique du monde, honnête, loyal, un héros. Par contre, il fallait présenter le père véritable comme un gredin, tout en lui laissant l'apparence d'un homme du monde; et M. de Saint-André est devenu un viveur, un profil romantique de misérable dont les bottines vernies foulent toutes les choses saintes. Mais cela ne suffisait pas. Pour creuser l'abîme entre l'enfant et le vrai père, les auteurs ont dû inventer un viol de la mère : M. de Saint-

[illegible] Darcey [illegible] la malheureuse femme est [illegible] et, après avoir donné le jour [illegible].

Est-ce tout? les faits se trouvaient-ils dès [illegible] à pouvoir soutenir la thèse? Non, il était nécessaire de fausser encore d'un coup de pouce la réalité. M. Darcey avait élevé Georges. Seulement, il ne fallait pas que Georges connût le mystère de sa naissance. Il devait l'apprendre à vingt-cinq ans, pour être frappé par ce coup de foudre, et en recevoir un tel ébranlement, qu'il se mît immédiatement à la recherche de son père, dans un but étrange que je dirai tout à l'heure.

Alors, afin d'obtenir les situations voulues, les auteurs ont imaginé le premier acte suivant. Georges attend M. Darcey, qui revient d'Amérique. Il l'attend avec d'autant plus d'impatience qu'il doit épouser, dès son retour, une jeune fille qu'il aime, mademoiselle Alice Herbelin. Mais il n'est pas sans inquiétude. On n'a pas de nouvelles du *Saint-Laurent*, qui ramène M. Darcey. Brusquement, une dépêche arrive, annonçant la perte du *Saint-Laurent* sur les côtes de Bretagne. Georges sanglote, et son désespoir est tel qu'il veut se tuer. C'est à ce moment que Borel, un vieil employé de la maison, pour empêcher ce suicide, raconte au jeune homme que M. Darcey n'est pas son père. Naturellement, tout de suite après cet aveu, M. Darcey se présente. Il a été sauvé. Georges se jette d'abord dans ses bras, puis il se montre troublé, et une explication a lieu. A la fin de l'acte, le jeune homme, ajournant son mariage, part à la recherche de son père, pour venger sa mère.

On voit quels événements peu naturels les auteurs [illegible] leur donnée première. Je passe encore sur la singulière dépêche qui détermine le désespoir de Georges; il y a là une histoire de capitaine remplacé pendant la traversée qui est enfantine. Ce qui est plus grave, c'est la situation fausse de ce jeune homme, dont la première idée est de se faire sauter la cervelle, parce que son père est mort. Je doute que les auteurs aient à citer un fait réel pour appuyer leur fable. Je ne dis point que la perte d'un être cher ne puisse pas tuer, après des journées de larmes. Mais, là, brusquement, prendre un pistolet, c'est bien peu vraisemblable. Evidemment, les auteurs n'ont pas eu d'autre but que d'amener la confidence de Borel, à l'aide de ce suicide. S'ils ont éprouvé un instant des scrupules, ils se sont ensuite persuadé que le désespoir de Georges allant jusqu'à vouloir mourir, était une excellente note pour leur pièce, en ce sens que ce désespoir montrait l'affection passionnée du jeune homme à l'égard de M. D[illegible].

J'insiste maintenant sur la stupéfiante détermination du fils partant à la découverte de son père pour venger sa mère. M Darcey lui a raconté que la malheureuse femme avait été violée dans une auberge des Pyrénées, près de Luchon. Longtemps il a cherché le misérable pour le tuer. Vingt-cinq ans se sont passés, l'aventure est oubliée, tout porte à croire qu'une nouvelle enquête ne saurait aboutir. N'importe, Georges entend partir sur-le-champ, et il emmène Borel. Les actes suivants vont être consacrés à cette étrange chasse qu'un fils donne à son père.

Je m'arrête, et je me demande quels peuvent être, au juste, les sentiments qui animent Georges. Voilà un garçon qui va se marier avec une jeune fille qu'il adore; voilà un fils qui retrouve un père qu'il a cru mort, et il abandonne cette jeune fille et ce père pour se donner la mission la plus lamentable et la moins utile qu'on puisse imaginer. Cela est-il croyable? Remarquez que tout ce petit monde est tranquille et heureux. A quoi bon remuer un passé mort, à quoi bon soulever une lutte effroyable dans tous ces cœurs? Le vrai père est un gredin : eh bien ! que ce gredin aille se faire pendre ailleurs; son fils n'a pas à jouer le rôle de justicier, et s'il joue ce rôle, c'est uniquement pour permettre à MM. Decourcelle et Claretie de faire un drame. Dans la réalité, à moins d'être fou, Georges dirait simplement à M. Darcey : « Mon véritable père, c'est vous. Je ne veux pas savoir si j'en ai un autre. Aimons-nous comme par le passé, et vivons en paix. » Seulement, je le répète, dans ce cas, il n'y avait pas de pièce.

Georges est parti en guerre contre son père. Nous le retrouvons avec Borel, dans l'auberge des Pyrénées, où l'attentat a été commis. Un quart de siècle s'est écoulé, personne naturellement ne peut le renseigner. Le second acte ne contient guère que deux scènes, deux interrogatoires que le jeune homme fait subir, l'un à un paysan, l'autre à un vieux militaire, le père Lazare, que l'âge et la boisson ont abêti. Il tire enfin de ce dernier un renseignement : l'homme qu'il cherche, son père, lui ressemble. Et c'est avec cette seule indication qu'il reprend ses recherches.

Au troisième acte, Georges, qui va partout, se fait présenter par un ami chez une fille galante, un soir de fête, dans une villa des environs de Luchon. Le hasard le met en présence d'une femme, lasse et désabusée, qui traverse la pièce en maudissant les hommes. Voilà, certes, une figure d'une fraîcheur douteuse. Mais l'important est qu'elle porte un bracelet, sur lequel se trouve le portrait de Saint-André. Enfin Georges tient la bonne piste. Saint-André lui-même arrive. Les auteurs ont aussitôt accumulé les couleurs noires sur son compte : il lance les maximes les plus abominables; il se montre joueur, libertin, sans foi ni loi; il donne des leçons de vice à Georges et finit par lui raconter nettement le viol de sa mère, comme un bon tour qu'il a fait dans le temps. C'est vraiment trop commode de bâtir ainsi un mauvais père, [illegible].

Le dénouement, le quatrième acte, se passe encore dans l'auberge. Saint-André et ses amis vont partir pour une chasse à l'ours. Georges, qui est de la bande, pose la thèse sur laquelle repose la pièce, et une discussion s'engage, où l'on dit ses vérités à la voix du sang. Puis, Georges, convaincu par cette discussion, livre son vrai père à son père adoptif, qui se trouve dans une pièce voisine. Un duel a lieu, pendant lequel le jeune homme se tord les bras. M. Darcey rentre, il a tué Saint-André. Alors, Georges se jette dans les bras du survivant, en criant : « Mon père ! mon père ! » et M. Darcey répond : « Mon fils ! oui, mon fils ! » Comme on le dit après la

solution de tout problème, c'est ce qu'il fallait démontrer.

Je crois inutile de rentrer dans la discussion de la thèse. Les auteurs ont voulu cela. Mais le premier venu peut vouloir autre chose, la thèse absolument contraire par exemple, et le premier venu n'aura qu'à arranger un autre drame, pour avoir également raison. La question d'art seule demeure, et j'ai le regret de constater que l'argumentation a fait un tort considérable au mérite littéraire de l'œuvre, en torturant les faits et en embarrassant le dialogue de plaidoyers inutiles. Les personnages n'obéissent plus à un caractère, mais [illegible] et cela, non pas parce que leur nature est de le faire, mais parce que les auteurs veulent qu'ils le fassent. Dès lors, nous avons des pantins au lieu de créatures vivantes.

VI

Je retrouve M. Louis Davyl à l'Odéon, avec une comédie en trois actes : *Monsieur Chéribois*. Avant tout, j'analyserai l'œuvre. Ensuite, je me permettrai de la juger et d'en tirer une leçon, s'il y a lieu.

M. Chéribois est un bourgeois de Joigny qui passe grassement sa vie dans un égoïsme bien entendu. Il n'a autour de lui que des femmes qui le gâtent : madame Chéribois d'abord, puis sa filleule, Henriette, et la vieille bonne de la famille, Marion. Tout le premier acte sert à peindre cet intérieur cossu et tranquille, dans lequel le bon M. Chéribois ne tolère pas le pli d'une rose. Cependant, il attend ce jour-là son fils Paul, qui est en train de faire fortune à Paris, chez un agent de change. Il est même allé le chercher à la gare, et il revient très maussade, parce que Paul n'est pas arrivé. La vérité est que ce malheureux garçon rôde autour de la maison depuis le matin ; il a joué à la Bourse et a perdu cent mille francs ; il explique à sa mère épouvantée qu'il est déshonoré, s'il ne paye pas. Mais lorsque M. Chéribois apprend l'aventure, il refuse tout net les cent mille francs. Tant pis si son fils est un imbécile ! Voilà la tranquille maison bouleversée, et l'égoïste seul y dînera paisiblement le soir.

Au second acte, madame Chéribois tente vainement de sauver son fils. Elle se rend chez le notaire Violette, où déjà Henriette et la vieille Marion sont venues faire assaut de dévouement, en tâchant de réaliser leur petite fortune pour la donner à Paul. Mais toutes les tendresses de la mère se brisent contre la loi ; elle ne peut disposer d'aucun argent sans le consentement de son mari. Alors, elle se lamente, et, M. Chéribois se présentant à son tour, une explication cruelle a lieu entre eux. Il ne cède pas, la situation reste plus tendue.

Enfin, au troisième acte, le dénouement est amené par une intrigue secondaire. Un neveu de M. Chéribois, Laurent, possède pour toute fortune une vigne que son oncle guette depuis longtemps. Justement, la fille du notaire, Cécile, est aimée de Laurent. Il se décide à vendre sa vigne à son oncle pour le prix de soixante-quinze mille francs, puis à prêter cet argent à Paul. Autre complication : M. Chéribois veut payer les soixante-quinze mille francs sur une somme de cent mille francs qu'il vient de faire porter chez un banquier par Bidard, le clerc de maître Violette. Et voilà qu'on lui annonce la fuite de ce banquier. Il se désole. Enfin, quand il apprend que Bidard, prévenu à temps, ne s'est pas dessaisi de la somme, il se laisse attendrir et consent à donner les cent mille francs à son fils.

Je commencerai par la critique. Qui ne comprend que ce dénouement est fâcheux? Pendant les deux premiers actes, M. Louis Davyl s'est tenu dans une étude très simple et très juste d'un petit coin de la vie de province. On ne sent nulle part la convention théâtrale, les recettes connues, la routine des expédients et des ficelles du métier. Rien de plus charmant, de mieux observé et de mieux rendu. Et voilà tout d'un coup que l'auteur paraît avoir peur de cette belle simplicité ; il se dit que ça ne peut pas finir comme ça, que ce serait trop nu, qu'il faut absolument corser le troisième acte. Alors, il ramasse cette vieille histoire des cent mille francs qu'on croit perdus et qu'on retrouve dans la poche d'une clerc fantaisiste. Il force le coffre-fort de son égoïste par un tour de passe-passe, au lieu de chercher à amener le dénouement par une évolution du caractère du personnage.

Le pis est que M. Louis Davyl a fait la scène qu'il fallait faire, et qu'il l'a même très bien faite. Quand M. Chéribois rentre chez lui à la nuit tombante, il ne trouve plus personne, ni sa femme, ni sa nièce, ni la vieille bonne. Il n'y a pas même de lampe allumée. Le nid où il se fait dorloter depuis un demi-siècle est désert et froid, lentement empli d'une ombre inquiétante. Alors, il est pris de peur, il tremble qu'on ne l'abandonne, il grelotte à la pensée qu'il n'aura plus là trois femmes pour prévenir ses moindres désirs. Et il se lance à travers les pièces, il appelle, il crie. C'est lui, dès lors, qui est à la merci de son entourage. J'aurais voulu qu'à ce moment il fût vaincu par le seul fait de son abandon, que son caractère d'égoïste lui arrachât ce cri : « Tenez ! voilà les cent mille francs, rendez-moi ma tranquillité et mon bien-être. »

Remarquez que M. Chéribois obéissait ainsi jusqu'au bout à sa nature. Après avoir résisté par égoïsme, il consentait par égoïsme. Son vice le punissait, sans que l'auteur eût à le transformer. D'autre part, il faut songer que M. Chéribois n'est pas un avare ; il se nourrit merveilleusement et tient à digérer dans de bons fauteuils. S'il refuse de donner les cent mille francs, c'est qu'il songe sans doute à toutes les satisfactions personnelles qu'il peut se procurer avec une pareille somme. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'il les donne, dès que son refus menace de gâter son existence entière. Je le répète, le dénouement naturel était là, et pas ailleurs.

Tout le reste, les cent mille francs promenés dans la poche de Bidard, le bel expédient de Lucile, décidant Laurent à vendre sa vigne, n'est réellement là que pour tenir de la place. Ce sont des complications enfantines, imaginées en dehors de toute observation, ajoutées par l'au[illegible] le calcul fâcheux. L'effet obtenu aurait grandi, si le troisième acte avait continué la belle et touchante simplicité des deux premiers. M. Louis

Davyl a eu le tort de ne pas pousser magistralement son étude jusqu'au bout. Il s'est dit qu'une « pièce » était nécessaire, lorsque, selon moi, une « étude » suffisait et donnait à l'idée une ampleur superbe. On a tort de se défier du public, de croire qu'il exige de la convention. Ce sont les deux premiers actes qui ont surtout charmé la salle. Jamais M. Louis Davyl n'aura laissé échapper une si belle occasion de laisser une œuvre.

Telle qu'elle est, pourtant, la pièce est une des meilleures que j'aie vues cette année. J'ai été très heureux de son succès, car ce succès me confirme dans les idées que je défends. Voilà donc le naturalisme au théâtre, je veux dire l'analyse d'un milieu et d'un personnage, le tableau d'un coin de la vie quotidienne. Et l'on a pris le plus grand plaisir à cette fidélité des peintures, à cette scrupuleuse minutie de chaque détail. Le premier acte est vraiment charmant de vérité; on dirait le début d'un roman de Balzac, sans la grande allure. Que m'affirmait-on, que le théâtre ne supportait pas l'étude du milieu? Allez voir jouer *Monsieur Chéribois*, et, ce qui vous séduira, ce sera précisément cette maison de Joigny, si tiède et si douce, dans laquelle vous croirez entrer.

Pour moi, M. Louis Davyl fera bien de s'en tenir là. Sa voie est trouvée. Quand il s'est lancé dans la littérature dramatique, après une vie déjà remplie, il a déployé une activité fiévreuse, il a voulu tenter toutes les notes à la fois. J'ai vu de lui des pièces bien médiocres, entre autres de grands mélodrames où il pataugeait à la suite de Dumas père et de M. d'Ennery. J'ai vu un drame populaire, dans lequel, à côté d'excellentes scènes prises dans le milieu ouvrier, il y avait une accumulation de vieux clichés intolérables. De tout son bagage, il ne reste que *la Maîtresse légitime* et *Monsieur Chéribois*. La conclusion est facile à tirer. J'espère que l'expérience est désormais faite pour lui; il doit s'en tenir aux pièces d'observation et d'analyse, il doit ne pas sortir du théâtre naturaliste, s'il veut enfin conquérir et garder une haute situation. On a pu comprendre qu'il se cherchât et qu'il tâtât le public; on ne comprendrait plus qu'il ne se fixât pas où paraît aller le succès et où se trouve évidemment son tempérament d'auteur dramatique.

VII

La comédie en quatre actes de M. Albert Delpit : *le Fils de Coralie* a obtenu un véritable succès au Gymnase.

En quelques lignes, voici le sujet. Une fille, Coralie, qui a scandalisé Paris par sa débauche, s'est retirée en province, après fortune faite, pour se consacrer tout entière à l'éducation de son fils Daniel. L'enfant a grandi, il est aujourd'hui capitaine, et un capitaine extraordinairement pur, noble, bon, délicat, grand, chaste, intègre, magnanime. Naturellement, il ignore les anciennes farces de sa mère, qui s'est modestement dérobée sous le nom de madame Dubois. C'est alors que le capitaine veut épouser la fille d'une respectable famille de Montauban, Edith Godefroy. Les deux jeunes gens s'adorent, sa prétendue tante donne à Daniel une somme de neuf cent mille francs, une fortune dont on lui aurait confié la gestion; tout irait pour le mieux, si un ancien viveur, M. de Montjoye, ne reconnaissant pas d'abord Coralie, et si ensuite le notaire Bonchamps ne mettait pas à néant le roman naïf de madame Dubois, en lui posant les questions nécessaires à la rédaction du contrat. Elle se trouble, et la grande scène attendue, la scène d'explication entre elle et son fils, se produit alors. Au dernier acte, le mariage ne se ferait naturellement pas si Edith ne déclarait publiquement, dans un étrange coup de tête, qu'elle est la maîtresse de Daniel. M. Godefroy, vaincu par ce moyen un peu raide de comédie, se décide à les unir, à la condition que Coralie se retirera dans un couvent.

Avant tout, examinons la question de moralité. Je crois savoir que M. Delpit est à cheval sur la morale. Sa prétention, me dit-on, est d'écrire des œuvres dont les femmes ne rougissent pas, et dont l'influence salutaire doit améliorer l'espèce humaine, par des moyens tendres et nobles.

Or, j'avoue avoir cherché la vraie moralité du *Fils de Coralie*, sans être encore parvenu à la découvrir. Est-ce à dire que les filles ne doivent pas avoir de fils, ou bien qu'elles doivent éviter d'en faire des capitaines immaculés, si elles en ont? Non, car Daniel est en somme parfaitement heureux à la fin, et il serait fils d'une sainte, qu'il n'aurait pas à remercier davantage la Providence. L'auteur ne dit même pas aux dames légères de Paris : « Voyez combien vos désordres retomberont sur la tête de vos fils; vous serez un jour punies dans leur bonheur brisé. » Au demeurant, Coralie est pardonnée; elle s'enterre bien au couvent, mais quelle fin heureuse pour une vieille catin, lasse de la vie, s'endormant au milieu des tendresses câlines des bonnes sœurs ! car je me plais à ajouter un cinquième acte, à voir Coralie mourir dans le sein de l'Eglise et laisser sa fortune pour les frais du culte. C'est la mort enviée de toutes les pécheresses, l'argent du Diable retourne au bon Dieu. Et remarquez que celle-ci a, en outre, la joie de savoir son fils bien établi.

Donc, la moralité est ici fort obscure. La seule conclusion qu'on puisse tirer, me paraît être celle-ci, adressée aux filles trop lancées : « Tâchez d'avoir un fils capitaine et pur pour qu'il vous refasse une virginité sur le tard », moyen un peu compliqué, qui n'est pas à la portée de toutes ces dames.

Mais soyons sérieux, laissons la morale absente, et arrivons à la question littéraire. C'est la seule qui doive nous intéresser. J'ai simplement voulu montrer que les écrivains moraux sont généralement ceux dont les œuvres ne prouvent rien et ne mènent à rien. On tombe avec eux dans l'amphigouri des grands sentiments opposés aux grandes hontes, dans un pathos de noblesse d'une extravagance rare, lorsqu'on le met en face des réalités pratiques de la vie.

Les deux premiers actes sont consacrés à l'exposition. Rien de saillant, mais des scènes d'une grande netteté et bien conduites. Je ne fais des réserves que pour la langue; c'est trop écrit, avec des enflures de phrases, tout un dialogue

qui n'est point vécu. Maintenant, je passe au troisième acte, le seul remarquable. Il mérite vraiment la discussion.

Nulle part je n'ai encore lu les raisons qui, selon moi, ont fait le grand et légitime succès de cet acte. Presque tous les critiques se sont exclamés sur la coupe même de l'acte, sur la facture des scènes, sur le pur côté théâtral, en un mot. Il semble, d'après eux, que M. Delpit ait réussi, parce qu'il a coulé son œuvre dans un moule connu. Eh bien ! je crois être certain, pour ma part, que M. Delpit doit son succès à la quantité de vérité qu'il a osé mettre sur les planches; cette quantité n'est pas grande, il est vrai, et le public, en applaudissant, a pu très bien ne pas se rendre un compte exact de ce qu'il applaudissait. Mais le fait ne m'en paraît pas moins facile à démontrer.

Voyez la scène du notaire. Rien de plus simple, de plus logique ni de plus fort. Voilà un homme dans l'exercice de sa profession; il pose les questions qu'il doit poser, et ce sont justement ces questions, si naturelles, qui déterminent la catastrophe. Ici, nous ne sommes plus au théâtre; il ne s'agit plus de ce qu'on nomme « une ficelle », un expédient visible, consacré, usé, passé à l'état de loi. Nous sommes dans la vie ordinaire, dans ce qui doit être. Aussi l'effet a-t-il été immense. Toute la salle était secouée. La preuve est-elle assez concluante, et me donne-t-elle assez raison? Voilà ce qu'on obtient avec la vérité banale de tous les jours.

Et ce n'est pas tout. Voyez Coralie pendant cette scène et les suivantes. Tout un coin de la vraie fille est risqué ici fort habilement et dans une juste mesure des nécessités scéniques. D'abord, voici la fille avec son roman naïf, son histoire d'une sœur à elle qui aurait laissé neuf cent mille francs à Daniel; elle ne s'est pas inquiétée des lois qu'elle ignore, elle s'est contentée d'un de ces mensonges qu'elle a faits cent fois à ses amants et dont ceux-ci se sont toujours montrés satisfaits. Aussi se trouble-t-elle tout de suite, lorsque le notaire la met en face des réalités. C'est un château de cartes qui s'écroule, et elle en reste suffoquée, éperdue, sans force pour mentir de nouveau, pleurant comme une enfant. L'observation est excellente; une fois encore, nous sommes dans la vie. J'en dirai de même pour certaines parties de la grande scène entre Coralie et son fils, tout en faisant pourtant des réserves, car l'auteur ici verse singulièrement dans la déclamation et dans les gros effets inutiles. J'aurais voulu plus de discrétion dramatique, certain que le coup porté sur le public aurait encore grandi. Rien de meilleur que l'embarras de Coralie, lorsque Daniel lui demande le nom de son père; très juste également la conclusion de la scène, le pardon du fils acceptant sa mère, quelle qu'elle soit. Seulement, c'est là que je voudrais moins de rhétorique. Daniel fait des phrases sur la rédemption, sur l'honneur, sur la famille. A quoi bon ces phrases, dont on rirait dans la réalité? Pourquoi ne pas parler simplement et dire tout juste ce que Daniel dirait, s'il était seul à seule avec sa mère, dans une chambre? Toujours l'idée qu'on est au théâtre et qu'il faut donner un coup de pouce à la vérité, si l'on veut obtenir l'émotion, lorsqu'il est démontré au contraire que la plus forte émotion naît de la vérité la plus franche et la plus simple.

Tel est donc, pour moi, le grand mérite de ce troisième acte. Daniel reste en bois, sauf deux ou trois cris, car Daniel est un être abstrait, fait sur un type ridicule de perfection. Mais Coralie se montre bien vivante, et cela suffit pour donner à l'acte un souffle de vie. Je le répéterai : l'acte a réussi parce que, d'un bout à l'autre, il échappe aux ficelles ordinaires, et qu'il obéit simplement à des ressorts logiques et humains, pris dans le caractère même des personnages. Je n'insisterai pas sur le quatrième acte, bien qu'il contienne peut-être la pensée morale et philosophique de l'auteur. En tout cas, je vois là une concession aux nécessités scéniques qui diminue l'œuvre et lui enlève toute largeur.

Maintenant, M. Delpit me permettra-t-il de lui donner quelques conseils, comme mon métier de critique m'y oblige? Je vois partout qu'on l'acclame et qu'on le grise, en le poussant dans une voie qui me paraît fâcheuse. Ainsi, je nommerai M. Sarcey, dont l'autorité est réelle en matière dramatique, et qui, selon moi, fait beaucoup de victimes par les enseignements de son feuilleton. Ecoutez ce qu'il écrit à propos du *Fils de Coralie :* « La belle chose que le théâtre ! Personne à ce moment ne pensait plus à l'indignité de la mère, à l'impossibilité du sujet. Personne ne songeait plus à chicaner son émotion. On avait en face une mère et un fils dans une situation terrible, et les répliques jaillissaient à coups pressés comme des éclats de foudre. Tout le reste avait disparu. » Cela revient à dire en bon français : « Moquez-vous de la vraisemblance, moquez-vous du bon sens, mettez simplement des pantins l'un devant l'autre, dans des situations préparées, et comptez sur l'émotion du public pour être absous : tel est le théâtre, qui est une belle chose. » D'ailleurs, je le sais, M. Sarcey ne se fait pas une autre idée du théâtre, il le juge au point de vue de la consommation courante du public. Eh bien ! que M. Delpit s'avise d'écouter M. Sarcey, de croire que tous les défauts disparaissent lorsqu'on a fait rire ou pleurer une salle, et il verra le beau résultat à sa cinquième ou sixième pièce !

Non, il n'est pas vrai que tout disparaisse dans l'émotion purement nerveuse du public. A ce compte, les mélodrames les plus gros et les plus bêtes seraient des chefs-d'œuvre inattaquables, car ils ont bouleversé de gaieté et de douleur des générations entières. Non, le théâtre, n'est pas une belle chose, parce qu'on peut y duper chaque soir quinze cents personnes, en leur faisant avaler des choses très médiocres dans un éclat de rire ou dans un flot de larmes. C'est au contraire pour cette raison que le théâtre est inférieur. Il n'est pas honorable d'ébranler la raison des spectateurs par des situations violentes, au point de les rendre imbéciles, et cela n'est permis qu'aux pièces sans littérature. Où M. Sarcey a-t-il vu que la situation faisait tout oublier? dans le répertoire des boulevards, dans nos pièces romantiques qui mêlent l'habileté de Scribe à la fantasmagorie de Victor Hugo. Mais qu'il cite un chef-d'œuvre qui soit un chef-d'œuvre en dehors de l'observation humaine et de la beauté littéraire du dialogue. Il faut tou-

penser comme le grand public ; rien ne me paraît désastreux pour la critique comme cet engourdissement dans le train-train quotidien de nos jugements, qui ne met rien au delà du succès immédiat d'une pièce et qui rapporte tout à la consommation courante du public. Sans doute, les chefs-d'œuvre sont rares ; mais c'est pour le chef-d'œuvre que nous travaillons tous. Peu importent les fabricants, ils ne méritent pas qu'on discute sur leur plus ou leur moins de médiocrité.

Je dirai donc à M. Delpit de ne pas trop se fier aux situations, à l'émotion qu'il peut déterminer en heurtant des marionnettes, placées dans de certaines conditions. Ce métier ne réussit même plus aux vieux routiers du mélodrame. S'il n'avait mis dans sa comédie que des invraisemblances et des conventions, comme M. Sarcey paraît le croire, sa comédie tomberait aujourd'hui devant l'indifférence publique. Ce n'est pas grâce aux situations que *le Fils de Coralie* a réussi, car nous avons vu d'autres situations aussi puissantes et plus neuves ne pas toucher les spectateurs ; c'est grâce à la somme de vérité que l'auteur a osé apporter dans les situations, comme j'ai tâché de le prouver. M. Sarcey ne dit pas un mot de cela. Il ajoute même que, lorsqu'une salle pleure, il n'y a plus à discuter ; alors qu'on nous ramène à *Lazare le Pâtre*, dont on vient de faire quelque part une reprise si piteuse. La preuve que rien ne disparaît, même dans le succès, c'est que le capitaine Daniel reste un personnage en bois pour tout le monde, c'est que le quatrième acte empêchera toujours *le Fils de Coralie* d'être une œuvre de premier ordre. Le public, que l'on croit pris tout entier quand on l'a vu rire ou pleurer, a de terribles revanches ; il juge son émotion et il se révolte, si l'on s'est moqué de lui. Telle est l'explication du dédain que nos petits-fils montreront pour certaines œuvres acclamées aujourd'hui dans nos théâtres.

M. Delpit vient de révéler un tempérament d'homme de théâtre. Maintenant, il faut qu'il produise. Deux routes s'ouvrent devant lui : l'œuvre de convention et l'œuvre de vérité, l'analyse humaine et la fabrication dramatique. Dans dix ans, on le jugera.

LA PANTOMIME

Il vient de se faire, au théâtre des Variétés, une tentative très intéressante, et dont le succès a d'ailleurs été complet. Je veux parler de l'introduction de la pantomime dans la farce. Frappé du triomphe que les Hanlon-Lees, ces mimes merveilleux, obtenaient aux Folies-Bergère, le directeur des Variétés a eu l'idée heureuse de commander une pièce, une farce, dans laquelle les auteurs leur ménageraient une large part d'action. Il s'agissait donc de leur fournir un thème, de les placer dans un cadre dialogué, où ils pussent se mouvoir avec aisance. Le projet était des plus ingénieux et des plus tentants. C'était produire les Hanlon devant le grand public et élargir leur drame muet d'un drame parlé, qui ménagerait l'attention des spectateurs.

Nous ne sommes pas en Angleterre, où l'on supporte parfaitement une pantomime en cinq actes durant toute une soirée. Notre génie national n'est point dans cette imagination atroce d'une grêle de gifles et de coups de pied tombant pendant quatre heures, au milieu d'un silence de mort. L'observation cruelle, l'analyse féroce de ces grimaciers qui mettent à nu d'un geste ou d'un clin d'œil toute la bête humaine, nous échappent, lorsqu'elles ne nous fâchent pas. Aussi faut-il, chez nous, que la pantomime ne soit que l'accessoire, et qu'il y ait des points de repos, pour permettre aux spectateurs de respirer. Je ne fais donc aucun reproche à MM. Blum et Toché, les auteurs du *Voyage en Suisse*. Ils ont pensé qu'il convenait de présenter les Hanlon au grand public parisien, en motivant leurs entrées en scène et en embourgeoisant le plus possible la fantaisie sombre de leurs exercices.

Le gros reproche que j'adresserai aux auteurs, c'est d'avoir trop embourgeoisé cette fantaisie. Leur scénario n'est guère qu'un vaudeville, et un vaudeville d'une originalité douteuse. Cet ex-pharmacien qui se marie et que des farceurs poursuivent pendant son voyage de noces, pour l'empêcher de consommer le mariage, n'apporte qu'une donnée bien connue. Encore ne chicanerait-on pas sur l'idée première, qui était un point de départ de farce amusante ; mais il aurait fallu, dans les développements, dans les épisodes, une invention cocasse, une drôlerie poussée à l'extrême, qui aurait élargi le sujet, en le haussant à la satire enragée. Mon sentiment tout net est que le train de la pièce est trop banal, trop froid, et que, dès que les Hanlon paraissent, avec leur envolement de farceurs lyriques, ils y détonnent.

Souvent, lorsqu'on sort d'une féerie, on regrette que toutes ces splendeurs soient dépensées sur des scénarios si médiocres, on se dit qu'il faudrait un grand poète pour parler la langue de ce peuple de fées, de princesses et de rois. Eh bien ! ma sensation a été la même devant *le Voyage en Suisse*. J'ai regretté qu'un observateur de génie, qu'un grand moraliste n'ait pas écrit pour les Hanlon la pièce profondément humaine, la satire violente et au rire terrible que ces artistes si profonds mériteraient d'interpréter. Leur puissance de rendu, leurs trouvailles d'analystes impitoyables, font éclater les plaisanteries faciles du vaudeville. Il leur faudrait, pour être chez eux, du Molière ou du Shakspeare. Alors seulement ils donneraient tout ce qu'ils sentent.

J'insiste, parce que, malgré leur très vif

su[illegible] haut mérite. Ils sont de beaucoup supérieurs au canevas qu'on leur a fourni. Lorsqu'ils étaient [illegible] ils trouvaient des scènes d'une autre profondeur et qui vous faisaient passer à fleur de peau le petit frisson froid de la vérité. En un mot, leur pantomine a un au-delà troublant, cet au-delà de Molière qui met de la peur dans le rire du public. Rien n'est plus formidable, à mon avis, que la gaieté des Hanlon, s'ébattant au milieu des membres cassés et des poitrines trouées, triomphant dans l'apothéose du vice et du crime, devant la morale ahurie. Au fond, c'est la négation de tout, c'est le néant humain.

Je ne parlerai pas donc de la pièce, qui est l'œuvre [illegible] se sont effacés. Mon seul but, en analysant les principales scènes des Hanlon, est de montrer de quelle observation cruelle, de quelle rage d'analyse, ces mimes de génie tirent le rire. Il leur fallait d'autant plus de souplesse que la situation, pour eux, reste la même depuis le commencement jusqu'à la fin de la pièce. Ils n'ont pas trouvé là un drame avec ses péripéties; leur action se borne à être des farceurs, qui interviennent toujours dans les mêmes conditions. Défaut grave du scénario, monotonie qu'ils ne sont parvenus à dissimuler que par des prodiges de nuances. Ils ont mis partout des dessous, lorsqu'il n'y en avait pas. Leurs merveilles d'exécution ont sauvé la pauvreté du thème.

Voyez leur première entrée en scène. Ils arrivent sur l'impériale d'une vieille diligence qui, tout d'un coup, verse au fond du théâtre. La dégringolade est effroyable, au milieu des vitres cassées, des cris et des jurons. Pour sûr, il y a des poitrines ouvertes, des têtes aplaties; et le public éclate d'un fou rire. Aimable public! et comme les Hanlon savent bien ce qu'il faut à notre gaieté! D'ailleurs, par un prodige d'adresse, ils se retrouvent tous devant la rampe, rangés en une ligne correcte, sur leur derrière. L'adresse, l'escamotage des conséquences de l'accident, redouble ici la gaieté des spectateurs. Dans les accidents réels, on rit d'abord, puis on s'apitoie; les Hanlon ont parfaitement compris qu'il ne fallait pas laisser à l'apitoiement le temps de se produire. De là le gros effet comique.

J'avoue, au second acte, n'aimer que médiocrement le truc du sleeping-car. Règle générale, toutes les fois qu'on fait du bruit à l'avance autour d'un truc qui doit passionner Paris, il est presque certain que le truc ratera. Le public arrive monté, croyant à une illusion absolue, et lorsqu'il voit les ficelles, comme dans le cas de ce sleeping-car, l'illusion ne se produit plus du tout, parce qu'on l'a rendu exigeant. La vérité est que la manœuvre du truc, dont on a tant parlé, est beaucoup trop lente. L'explosion a lieu, le wagon s'entr'ouvre, les deux moitiés se relèvent à droite et à gauche, tandis que les personnages, qui devraient être lancés en l'air, gagnent tranquillement des arbres, sur lesquels ils se perchent; le tout à grand renfort de cordages, comme dans les joujoux d'enfant. Je sais bien qu'on ne peut nous offrir un véritable accident. Mais, en cette matière, toutes les fois que l'illusion est impossible, le truc doit être abandonné. Les Hanlon ne trouvent donc dans cet acte qu'à exercer leur adresse et leur audace de gymnastes. C'est très gros comme gaieté. Rien par dessous.

Je préfère de beaucoup le troisième acte. L'entrée en scène est encore des plus étonnantes. Les Hanlon tombent du plafond, au beau milieu d'une table d'hôte, à l'heure du déjeuner. Vous voyez l'effarement des voyageurs. Ici, il y a un de ces coups de folie qui traversent les pantomimes, ces coups de folie épidémiques dont on rit si fort, avec de sourdes inquiétudes pour sa propre raison. Les Hanlon prennent les plats, les bouteilles, et se mettent à jongler avec une furie croissante, si endiablée, que peu à peu les convives, entraînés, enragés, les imitent, de façon que la scène se termine dans une démence générale. N'est-ce pas le souffle qui passe parfois sur les foules et les détraque? L'humanité finit souvent par jongler ainsi avec les soupières et les saladiers. On est pris par le fou rire, on ne sait si l'on ne se réveillera pas dans un cabanon de Bicêtre. Ce sont là les gaietés des Hanlon.

Et que dire de la scène du gendarme, qui vient ensuite? Un gendarme se présente pour arrêter les coupables. Dès lors, c'est le gendarme qui va être bafoué. Il est l'autorité, on le bernera, on passera entre ses jambes pour le faire tomber, on lui causera des peurs atroces en s'élançant brusquement d'une malle, on l'enfermera dans cette malle, on le rendra si piteux, si ridicule, si bêtement comique, que la foule enthousiaste applaudira à chacune de ses mésaventures. C'est la scène qui a même produit le plus d'effet. Personne n'a songé qu'on insultait notre armée. Pourtant, rien de plus révolutionnaire. Cela flatte le criminel qu'il y a au fond des plus honnêtes d'entre nous. Cela nous gratte dans notre besoin de revanche contre l'autorité, dans notre admiration pour l'adresse, pour le coquin adroit qui triomphe de l'honnête homme trop lourd, que ses bottes embarrassent.

Je signalerai, dans le genre fin, la scène de l'ivresse, que le public a trouvée trop longue, parce que les délicatesses de cette analyse savante lui ont échappé. Elle est pourtant tout à fait supérieure, comme observation et comme exécution. Les grands comédiens ne rendent pas d'une façon plus détaillée, et nous pouvons prendre là une leçon d'analyse, nous autres romanciers. Rien n'est plus juste ni plus complet que ces tâtonnements de deux ivrognes engourdis par le vin, qui, voulant avoir de la lumière, perdent successivement les allumettes, la bougie, le chandelier, sans jamais retrouver qu'un des objets à la fois. C'est toute une psychologie de l'ivresse.

En somme, je le répète, le succès a été très vif. On a beaucoup applaudi les Hanlon. Je ne fais pas ici une étude complète de ces grands artistes, car il faudrait dégager leur originalité, bien montrer ce qu'ils ont apporté de personnel, en dehors de leurs sauts de gymnastes et de leurs jeux de mimes. Ce qu'ils mettent dans tout, c'est une perfection d'exécution incroyable. Leurs scènes sont réglées à la seconde. Ils passent comme des tourbillons, avec des claquements de soufflets qui semblent les tic-tac mêmes du mécanisme de leurs exercices. Ils ont la finesse et la force. C'est là ce qui les caractérise. Sous le masque enfariné de Pierrot, ils détaillent

l'idée avec des jeux de physionomie d'un esprit délicieux; puis, brusquement, un coup de vent semble passer, et les voilà lancés dans une férocité saxonne qui nous surprend un peu. Ils bondissent, ils s'assomment, ils sont à la fois aux quatre coins de la scène; et ce sont des bouteilles volées avec une habileté qui est la poésie du larcin, des gifles qui s'égarent, des innocents qu'on bâtonne et des coupables qui vident les verres des braves gens, une négation absolue de toute justice, une absolution du crime par l'adresse. Telle est leur originalité, un mélange de cruauté et de gaieté, avec une fleur de fantaisie poétique.

Je le dis encore, je ne sais rien de plus triste sous le rire. Cela rappelle les grandes caricatures anglaises. L'homme se débat et sanglote, dans les gambades et les grimaces de ces mimes. Je songeais avec quel cri de colère on accueillerait une œuvre de nous, romanciers naturalistes, si nous poussions si loin l'analyse de la grimace humaine, la satire de l'homme aux prises avec ses passions. Imaginez un moment la scène du gendarme dans un de nos livres, admettez que nous traînions ce pauvre gendarme dans le ridicule, en mettant sous la charge une pareille négation de l'autorité : on nous traiterait de communard, on nous demanderait compte des otages. Certes, dans nos férocités d'analyse, nous n'allons pas si loin que les Hanlon, et nous sommes déjà fortement injuriés. Cela vient de ce que la vérité peut se montrer et qu'elle ne peut se dire. Puis, la caricature couvre tout. On lui permet le par-dessous et l'au-delà. Et c'est tant mieux, puisqu'elle nous régale. Faisons tous des pantomimes.

LE VAUDEVILLE

I

Je ne me charge pas de raconter *les Dominos roses*, la nouvelle pièce en trois actes que MM. Delacour et Hennequin ont fait jouer au Vaudeville. C'est une de ces pièces compliquées, d'une ingéniosité d'ébénisterie sans pareille, un de ces petits meubles chinois, aux cent tiroirs se casant les uns dans les autres, qu'il faut replacer avec une exactitude scrupuleuse, si l'on veut ne rien casser.

Les auteurs ont appelé leur œuvre comédie. Voilà un bien grand mot pour une pièce de cette facture. J'aurais préféré vaudeville. Une comédie ne va pas, selon moi, sans une étude plus ou moins poussée des caractères, sans une peinture quelconque d'un milieu réel. Or, les auteurs ne sont en somme que d'aimables gens, bien décidés à récréer le public, en faisant tourner devant lui le quadrille de leurs marionnettes. Leur art consiste à machiner leur joujou, de façon que les personnages obéissent à chaque tour de la manivelle et viennent occuper sur les planches l'endroit précis qui leur est assigné. C'est du théâtre mécanique, des bonshommes, joliment campés, dont les pas sont réglés comme par un maître de ballet. Ils vont à gauche, ils vont à droite, ils s'entrecroisent, se mêlent et se dégagent, pour le plus grand plaisir des yeux du public. Et, je le répète, cela demande des mains exercées. On parle souvent du métier au théâtre. Eh bien ! *les Dominos roses* sont un produit immédiat du métier, sans aucune faute. De la mémoire, de l'adresse, et rien de plus. Mais on voit que le métier n'est décidément pas à dédaigner, puisqu'il peut suffire au succès.

On parlait du *Procès Veauradieux*, des mêmes auteurs, pendant la représentation. Les deux pièces, en effet, ont beaucoup de ressemblance, sortent tout au moins du même moule. Rien de plus naturel, d'ailleurs. MM. Delacour et Hennequin ont pensé, avec raison, que les spectateurs applaudiraient plus volontiers ce qu'ils avaient déjà applaudi. Les nouveautés troublent le public dans sa quiétude, lui causent une secousse cérébrale désagréable. L'éternel quiproquo des maris qui embrassent les bonnes, en croyant embrasser leurs femmes, ne suffit-il pas à la gaieté d'une soirée? Rien de plus digestif que ce jeu du quiproquo. Il est à la portée de tout le monde, il soulève toujours le même éclat de rire, comme ces calembours de province qui sont, pendant un quart de siècle, la joie d'un salon. Et l'on s'en va, la tête libre, sans fatigue intellectuelle, en se souvenant des petits jeux de société de sa jeunesse.

J'ai bien suivi les impressions du public, au courant des trois actes. D'abord, j'ai constaté un peu de froideur. On voyait les auteurs venir avec leurs gros sabots, et l'on échangeait des regards comme pour se dire qu'on savait bien la suite. Même, derrière moi, un monsieur très ferré sans doute sur le répertoire de nos vaudevilles, citait les pièces où la même idée se trouvait déjà; et il y en avait une longue liste, je vous assure. Mais l'intrigue se nouait, le charme opérait peu à peu. Je m'imaginais apercevoir les auteurs derrière une coulisse, tendant leur piège avec la tranquillité d'hommes qui connaissent la bonne glu. Tous les vieux mots portaient. A mesure que les spectateurs se retrouvaient davantage en pays de connaissance, ils devenaient bons enfants, s'amusaient aux endroits où ils s'amusent depuis leur âge le plus tendre. Certes, ils étaient de plus en plus certains du dénouement, tous vous auraient dit comment tourneraient les choses, il n'y avait pas dans leur émotion le moindre doute sur la félicité finale des personnages; mais cela les ravissait d'assister une fois de plus au dévidage adroit de cet écheveau dramatique si bien embrouillé.

Les auteurs allaient-ils prendre le fil à gauche ou à droite? Et cette seule alternative suffisait à leur bonheur. Puis, il y avait encore le hasard des nœuds; innocentes catastrophes, aussi vite réparées que survenues, qui accidentaient la



Quel est l'auteur qui n'aimerait pas mieux avoir écrit : « *On ne badine pas avec l'amour* ».

route parcourue tant de fois. Dès le second acte, la salle [illegible] au *Procès Veauradieux*, et applaudissait à tout rompre. Grand succès.

II

Il s'agit dans *Bébé*, la pièce de MM. de Najac et Hennequin, [illegible] grands enfants que les mères gardent jusqu'au mariage, autour de leurs jupes, et auxquels elles ne peuvent jamais se décider à donner la clef des champs. Tel est le bébé, un bébé de vingt-deux ans, et qui a déjà de la barbe au menton. Gaston est adoré par sa mère, la baronne d'Aigreville, qui le cajole, le dodeline et lui parle encore en zézayant, comme s'il portait toujours des robes et un bourrelet.

Quant au sujet philosophique, [illegible] il y a un sujet philosophique, — il repose sur cette idée qu'un jeune homme, avant de se marier et de faire un bon mari, doit parcourir trois périodes, la période des femmes de chambre, celle des cocottes et celle des femmes mariées. C'est le cousin Kernanigous qui dit cela, et le cousin s'y connaît, lui qui, chaque année, quitte sa ferme modèle de Bretagne pour venir faire ses farces à Paris.

Naturellement, Gaston, que sa mère croit encore un ange de pureté, a déjà fait de nombreux accrocs à sa robe d'innocence. La baronne lui a meublé un entresol, dans la même maison qu'elle, pour qu'il puisse étudier son droit tranquillement; mais Gaston, en compagnie de son ami Arthur, n'utilise guère son entresol que pour recevoir des dames. Ajoutez que le baron est une absolue ganache; ce digne homme passe sa vie à lire les journaux, chez lui et à son cercle, ce qui fatalement a influé d'une façon déplorable sur son intelligence. Il ne s'occupe de son fils que pour lui adresser la morale la plus drôle du monde. Ainsi, lorsque les farces de Bébé se découvrent, et que celui-ci s'excuse en rappelant à son père les folies que lui-même a dû faire dans sa jeunesse, le baron répond gravement : « Monsieur, en ce temps-là, je n'étais pas encore votre père. » Le mot a fait beaucoup rire.

Donc, Gaston parcourt les trois phases. La première est représentée par la femme de chambre de sa mère, Toinette; la seconde, par une dame galante, Aurélie; et la troisième par sa cousine, madame de Kernanigous elle-même. Des trois, c'est Toinette que je préfère. Elle est adorable, cette enfant, qui s'écrie, lorsque Gaston veut l'abandonner : « Ah ! monsieur, vous n'aurez pas le cœur de quitter la femme de chambre de votre mère ! » Elle adore son maître, lui recoud ses boutons, pleure au dénouement, quand on le marie. Les auteurs, en rendant la femme de chambre si aimable, auraient-ils eu des intentions démocratiques?

Tout le sujet est là, mais les auteurs connaissent trop leur métier pour ne pas avoir compliqué ce sujet à l'aide des quiproquos le plus inextricables. M. Hennequin persévère naturellement dans un genre qui lui a valu trois grands succès : *les Trois Chapeaux*, *le Procès Veauradieux* et *les Dominos roses*. Sa part de collaboration est certainement dans les singulières complications de l'intrigue. Je renonce à raconter ces complications, mais je puis les indiquer. Aurélie, la cocotte, est en même temps la maîtresse de Gaston et celle du cousin Kernanigous; elle est encore la femme légitime d'un répétiteur de droit, Pétillon, dont je parlerai tout à l'heure. Alors, se produit la débandade obligée. C'est d'abord madame de Kernanigous qu'on prend pour Aurélie; puis, c'est Aurélie qu'on prend pour madame de Kernanigous; la brune et la blonde se mêlent, le public lui-même finit par ne plus savoir au juste ce qu'il doit croire. A un moment, il y a jusqu'à quatre personnes cachées derrière des portes. Et l'on rit.

On rit, parce que tous les personnages courent sur la scène. Cette débandade qui entre, sort, se cache, reparaît, fait claquer les portes, étourdit les spectateurs et les charme. Cela, d'ailleurs, pourrait continuer éternellement. S'il n'y a pas de raison pour que cela commence, il y en a encore moins pour que cela finisse. Enfin, les auteurs veulent bien aboutir à un mariage entre Gaston et une nièce de Kernanigous. L'honneur de la cousine est sauf. La baronne et le baron sont convaincus que leur fils n'est plus un bébé, et ils consentent à le traiter en homme.

Ce genre de pièces à quiproquos est toujours d'un effet sûr. Seulement, je trouve qu'il fatigue vite. Un acte suffirait. Au troisième acte de *Bébé*, je commençais à être ahuri. Rien d'énervant à la longue comme de voir tous les personnages se précipiter les uns derrière les autres ; on voudrait qu'ils se tinssent enfin tranquilles, pour les entendre causer comme tout le monde. S'ils n'ont rien à dire, pourquoi ne se contentent-ils pas de jouer une pantomime? cela serait aussi réjouissant. En somme, je le répète, le genre est gros et absolument inférieur. Le succès vient de ce que le public croit entrer de moitié dans la pièce.

Mais ce qui donne à *Bébé* une certaine valeur, c'est une pointe littéraire, où l'on sent la collaboration de M. de Najac. Il y a, dans les deux premiers actes, quelques scènes fort jolies, d'un comique très fin. Ces scènes sont fournies par la baronne et par Pétillon, le répétiteur de droit.

La baronne a voulu donner un répétiteur à son fils, pour le hâter dans ses examens. Il faut dire que Gaston est un véritable cancre. Or, Pétillon a une façon de professer qui est un poème de tolérance; il laisse ses élèves, Gaston et Arthur, causer de leurs maîtresses et de leurs parties fines, entre deux commentaires du Code; il se mêle lui-même à la conversation, avec le rire sournois et gourmand d'un cuistre voluptueux qui n'est pas assez riche pour contenter ses passions. Une des scènes les plus drôles est celle-ci : le baron surprend ces messieurs tapant sur le piano, dansant avec des dames ; et Pétillon sauve les garnements, en expliquant que sa méthode consiste à apprendre le Code en musique. Il va jusqu'à chanter plusieurs articles. C'est là une bonne extravagance. La salle entière a été prise d'un fou rire.

III

MM. de Najac et Hennequin ont voulu donner au Gymnase un pendant à *Bébé*, et ils ont écrit *la Petite Correspondance*.

Je ne crois pas nécessaire d'entrer dans une analyse de cette pièce. Quel singulier genre ! Prendre des bouts de fil, les emmêler, mais d'une façon adroite, de manière qu'ils paraissent noués ensemble en un paquet inextricable; puis, tirer un seul bout, celui qu'on a ménagé, et rembobiner le tout d'un trait, sans la moindre difficulté. La littérature est absente, on s'intéresse à cela comme à un jeu de patience; et quand on s'en va, on éprouve un vide, une déception, avec cette pensée vague que ce n'était pas la peine de se passionner, puisqu'on était certain à l'avance que cela finirait comme cela avait commencé. Au théâtre, lorsqu'on n'emporte aucun fait nouveau, aucune observation à creuser, on garde contre la pièce une sourde rancune, de même qu'on s'en veut lorsqu'on a lu un livre vide ou qu'on s'est arrêté à causer dix minutes avec un bavard imbécile, qui vous a noyé d'un déluge de mots.

Je songeais au succès de *Bébé*, en voyant *la Petite Correspondance*, et je me disais qu'en somme ce succès était mérité. A coup sûr, ce qui a charmé si longtemps le public, ce n'est pas l'imbroglio de la pièce, ce sont deux ou trois scènes d'observation amusante qu'elle contenait. Et ce qui prouve qu'une série de quiproquos ne suffit pas au succès, même lorsqu'ils sont travaillés par des mains expérimentées, c'est que *la Petite Correspondance* a été accueillie froidement. Question de sujet, et surtout question de types et de situations, je le répète. Dans *Bébé*, on a trouvé drôle cette histoire de grand garçon dégourdi, que sa mère traite toujours en enfant, lorsqu'il se lance dans toutes les fredaines, et qu'il a la femme de chambre pour maîtresse. Bien que cela rappelât *Edgard et sa bonne*, l'aventure a paru piquante, prise sur le vrai, dans le courant de la vie quotidienne. Peut-être le public ne fait-il pas ces réflexions-là; mais, à son insu, il subit les courants qui s'établissent, il ne supporte plus que difficilement les inventions de pure fantaisie, et se plaît davantage aux choses prises sur la réalité.

Je parlais des types. La fortune de *Bébé* a été faite par le répétiteur Pétillon. Ce maître, si tolérant pour ses élèves, le nez tourné à la friandise, et se régalant le premier des fredaines de la jeunesse, était certes une caricature, mais une caricature sous laquelle on sentait la vie. Il vivait, ce cuistre sournoisement voluptueux, brûlé de tous les appétits, sous son cuir de pédant qui court le cachet. Et quelle bonne folie que la scène où il sauve les deux chenapans auxquels il donne des répétitions de droit, en racontant à une vieille ganache de père qu'il a mis le Code en couplets ! Cela est extravagant; seulement, derrière l'extravagance, on sent l'observation, on se rappelle des pauvres diables de cet acabit qui gagnent leur cachets, en baisant les bottes des petits gredins qu'ils sont chargés d'instruire.

Faut-il voir une leçon donnée aux auteurs dans l'accueil relativement froid fait par le public à *la Petite correspondance?* Je n'ose l'affirmer. Et pourtant MM. de Najac et Hennequin, qui sont très expérimentés, ne peuvent manquer de faire le raisonnement suivant : « Pourquoi le grand succès de *Bébé*, et pourquoi la demi-chute de *la Petite Correspondance?* Evidemment, c'est que les imbroglios ne satisfont plus entièrement le public, car jamais nous n'en avons noué un de plus entortillé ni de plus heureusement dénoué. Il est donc temps d'abandonner cette formule commode et de chercher des situations vraies et des types réels, comme dans *Bébé*. Notre intérêt l'exige : soyons vivants, si nous voulons toucher de beaux droits d'auteur. »

Ce raisonnement serait excellent, et je voudrais l'entendre faire par tous les auteurs; d'autant plus qu'il est logique et exact. Questionnez les plus habiles, ils vous diront que le goût du public tourne au naturalisme, d'une façon continue et de plus en plus accentuée. C'est le mouvement de l'époque. Il s'accomplit de lui-même, par la force même des choses. Avant dix ans, l'évolution sera complète. Et vous verrez les dramaturges et les vaudevillistes réputés pour leur habileté, se ruer alors vers la peinture des scènes réelles, car ils n'ont au fond qu'une doctrine : satisfaire le public en toutes sortes, lui donner ce qu'il demande, de manière à battre monnaie le plus largement possible.

IV

Une circonstance m'a empêché d'assister à la première représentation de *Niniche*, le vaudeville en trois actes que MM. Hennequin et Millaud ont fait jouer aux Variétés. Je n'ai pu voir que la quatrième, et j'ai été vraiment surpris de la gaieté débordante du public. Quel excellent public que ce public parisien ! Comme il est bon enfant, comme il rit volontiers ! La moindre plaisanterie, eût-elle trente années d'âge, le chatouille ainsi qu'au premier jour, lorsqu'elle est dite par la comédienne ou le comédien favori. On prétend que les artistes tremblent, lorsqu'ils paraissent à Paris pour la première fois. Ils ont bien tort. J'ai connu, en province, un théâtre où le public était autrement exigeant et maussade. On y sifflait avec une brutalité révoltante. J'estime qu'il faut trois fois plus d'efforts pour dérider un spectateur de province que pour faire rire aux éclats un spectateur de Paris.

J'ai été d'autant plus étonné de la gaieté de la salle, que l'on avait jugé *Niniche* très sévèrement devant moi, le lendemain de la première représentation. C'était un four, disait-on. Voilà un four qui prenait tous les airs d'un grand succès. J'avais particulièrement à côté de moi des dames, d'honnêtes bourgeoises à coup sûr, qui faisaient scandale, tant elles s'amusaient. Les moindres mots, d'ailleurs, soulevaient une tempête de joie, du parterre au cintre. Et cela ne cessait point, les trois actes ne se sont pas refroidis un instant. Je me doute bien que les interprètes sont pour beaucoup dans cette gaieté. D'autre part, peut-être suis-je tombé sur une représentation exceptionnelle, sur un soir où toute la salle avait bien dîné; il y a de ces rencontres, de ces jours d'électricité commune, que connaissent les artistes, et qu'ils constatent en disant : « La salle est très chaude aujourd'hui. » Mais le fait ne m'en a pas moins préoccupé vivement.

Ai-je ri moi-même? Mon Dieu, je crois que

oui. J'avais beau me dire que tout cela était très bête, que la pièce avait été faite cent fois; j'avais beau trouver les actes vides, l'esprit grossier, le dénouement prévu à l'avance; ce grand et bon rire de la salle me gagnait. En vérité, les spectateurs sans malice s'amusaient trop pour qu'on ne s'égayât pas de leur propre gaieté. Au fond, j'étais très triste. Si vraiment il suffit d'une si pauvre farce pour procurer une heureuse soirée aux braves bourgeois parisiens, nous avons tous très grand tort de nous empêtrer dans des questions littéraires. A quoi bon le talent, à quoi bon l'effort, si cela satisfait pleinement le public? Je déclare que jamais je n'ai vu des gens mis dans un pareil état de joie par les chefs-d'œuvre de notre théâtre. Devant un chef-d'œuvre, le public se méfie toujours un peu; il a peur que le chef-d'œuvre ne se moque de lui. Mais, devant une *Niniche*, il se roule, il est comme ces enfants qui rencontrent un trou d'eau sale et s'y vautrent avec délices, en se sentant chez eux.

Oh! le rire, quelle bonne chose et quelle chose bête! Toute la sottise est là et tout l'esprit. Contestez les mérites de *Niniche*, on vous répondra que le public s'amuse, et vous n'aurez rien à répondre, car les théâtres ne sont faits en somme que pour amuser le public. En voyant cette salle rire à ventre déboutonné d'inepties dont on serait révolté, si on les lisait chez soi, on se sent ébranlé dans ses convictions les plus chères, on se demande si le talent n'est pas inutile, s'il y a à espérer qu'une œuvre forte touche jamais autant les spectateurs dans leurs instincts secrets qu'une parade de foire. Le théâtre serait donc cela? Les effluves d'une foule mise en tas, l'aveuglement du gaz, l'air surchauffé d'une salle trop étroite, l'odeur de poussière, toutes les sollicitations et toutes les demi-hallucinations d'une journée d'activité terminée dans un fauteuil dont les bras vous étouffent et vous brûlent, ce serait donc là cette atmosphère du théâtre qui déforme tout et empêche le triomphe du vrai sur les planches?

J'ai eu ainsi la sensation très nette de l'infériorité de la littérature dramatique. En vérité, l'œuvre écrite est plus large, plus haute, plus dégagée de la sottise des foules que l'œuvre jouée. Au théâtre, le succès est trop souvent indépendant de l'œuvre. Une rencontre suffit, une interprétation heureuse, une plaisanterie qui est dans l'air, une bêtise tournée d'une certaine façon qui répond à la bêtise du moment. Si le rire ou les larmes prennent, — je ne fais pas de différence, car les larmes sont une autre forme de la bonhomie du public, — voilà la pièce lancée, il n'y a plus de raison pour qu'elle s'arrête. Depuis deux ans bientôt, je querelle mes confrères pour leur prouver qu'ils font du théâtre une chose trop sotte. Mon Dieu! est-ce qu'ils auraient raison, est-ce que ce serait réellement si sot que cela?

Maintenant, il me faut juger *Niniche*. Grande affaire. J'avoue que je ne sais par quel bout commencer. Il y a, en critique dramatique, toute une école qui, dans un cas pareil, se tire d'embarras le plus galamment du monde. La recette consiste à ne pas parler de la pièce, à enfiler de jolies phrases sur ceci et sur cela, jusqu'à ce que le feuilleton soit plein. Puis, on signe. Je crois que Théophile Gautier a été l'inventeur de l'article à côté. Il maniait la langue avec l'aisance et l'adresse que l'on sait, il était toujours sûr de charmer son public. Aussi la pièce ne l'inquiétait-elle jamais. Il avait des formules toutes faites, il admirait tout, les petits vaudevilles et les grandes comédies, enveloppant le théâtre entier dans son large dédain. Gautier a laissé des élèves.

Le malheur est que je ne puis entendre la critique ainsi. J'aime bien à me rendre compte. J'estime que les choses ont des raisons d'être. Mais où mon anxiété commence, c'est lorsqu'il faut distinguer les nuances du médiocre. Ce serait une erreur de croire qu'il n'existe qu'un médiocre. Les genres au contraire en sont très nombreux, les espèces pullulent à l'infini. Je me souviens toujours de mon professeur de quatrième, qui nous disait : « Je classe encore assez vite les dix premières copies dans une composition; ce qui m'exténue, c'est de vouloir être juste et d'assigner des places aux trente dernières. » Eh bien! ma situation est pareille à celle de ce professeur, je ne sais le plus souvent comment classer certaines pièces, de façon à satisfaire absolument ma conscience.

Vouloir être juste, c'est tout le rôle du critique. La passion de la justice est la seule excuse que l'on puisse donner à cette singulière démangeaison qui nous prend de juger les œuvres de nos confrères. Mon professeur avouait parfois que, désespérant d'établir une différence appréciable du mauvais au pire dans les toutes dernières copies, il les plaçait au petit bonheur, en tas. Voilà ce qu'il faudrait éviter. Où diable placer *Niniche?* car *Niniche* m'a fait rire, et elle a droit à une place. Est-ce que *Niniche* vaut mieux que telle ou telle pièce, dont les titres m'échappent? Grave question. Je creuserais cette étude pendant des journées sans pouvoir peut-être trouver des arguments décisifs. Pourtant, je veux être équitable. Les critiques qui font profession de toujours partager l'avis du public et qui trouvent bon ce qui l'amuse, croient en être quittes avec *Niniche*, en la traitant de vaudeville amusant. C'est là un jugement trop commode. *Niniche* est un symbole, la pièce idiote qui a succès comme jamais un chef-d'œuvre n'en aura, et qui gratte la foule à la bonne côte, la côte joyeuse, selon le joli mot de nos pères. Les belles filles tombent en pâmoison, lorsqu'on avance les mains vers leur taille. Pourquoi le public se pâme-t-il, quand on lui joue *Niniche?* J'exige un commentaire.

L'intrigue est la première venue. Un diplomate polonais, le comte Corniski a épousé la belle Niniche, une « hétaïre » parisienne, sans avoir le moindre soupçon de sa vie passée. Il la ramène en France, où il est chargé d'une mission. Mais la comtesse est reconnue à Trouville par le jeune Anatole de Beaupersil. Elle apprend, grâce à lui, qu'on va vendre ses meubles, et elle se désole, à la crainte d'un scandale, car elle a laissé dans une armoire des lettres compromettantes, que lui a adressées autrefois le prince Ladislas, le propre fils du roi de Pologne. Justement la mission du comte Corniski est de s'emparer de ces lettres. Dès lors, commence une chasse, les lettres circulent, passent dans les mains du mari, qui finit par les rendre sans les

[illegible] le baigneur de Trouville, [illegible] les dames par goût, et qui [illegible] le plus correct des [illegible], lorsqu'il quitte son costume. Il y a aussi une veuve Sillery, une vieille dame passionnée, sans compter deux pantalons, dont les rôles sont très développés, et qui produisent un effet énorme : le premier, un pantalon bleu, poursuivi par un mari jaloux, passe de jambes en jambes; le second, un pantalon nankin, se déchire jusqu'à la ceinture, ce qui cause chez les dames une hilarité folle. Peut-être bien que le succès de la pièce est là.

Décidément, je renonce à classer *Niniche*. Hélas ! je le crains, la justice n'est pas de ce monde. J'ai la vague sensation que *Niniche* a sa place entre les *Dominos roses* et *Madame l'Archiduc*; mais est-ce entre les deux, est-ce avant, est-ce après? c'est ce que je n'ose affirmer. Il faudrait peser les œuvres, consulter les nuances, se livrer à une étude de comparaison qui demanderait des délicatesses infinies. Et voilà l'embarras où se trouvent les critiques consciencieux, lorsqu'ils veulent tenir compte des fameux arrêts du public. Le public rit, l'œuvre en vaut sans doute la peine, examinons-la; et, lorsqu'on veut l'examiner, on ne sait par quel bout la prendre, on se donne un mal infini pour la classer, sans y parvenir. Un succès comme celui de *Niniche* ne peut donner à un honnête homme qu'un désir, celui d'être sifflé. Cela soulagerait, vraiment.

V

Justement, l'autre soir, en écoutant à l'Ambigu *Robert Macaire*, je songeais à la farce moderne, telle que des auteurs de talent et d'esprit pourraient l'écrire. Comparez à nos plats vaudevilles, ce rire de la satire sociale qui sonnerait si vaillamment. Je sais bien qu'il faudrait accorder aux auteurs une grande liberté, leur ouvrir surtout le monde politique où se joue la véritable comédie des temps modernes. Pour moi, la veine nouvelle est là, et pas ailleurs.

Robert Macaire, que la personnalité de Frédérick Lemaître avait animée d'un large souffle, nous paraît aujourd'hui, il faut bien le dire, d'une grande innocence. Les mots drôles abondent, et il en est quelques-uns qui sont même profonds. Mais ce qu'il y a encore de meilleur, ce sont les dessous que nous mettons nous-mêmes dans l'œuvre. Rien n'est au fond plus terrible que cette figure de Robert Macaire, blaguant tout ce qu'on respecte, la vie humaine, la famille et la propriété, la force armée et la religion; seulement, elle se promène dans une telle farce, elle parle d'un style si plat et elle évite si soigneusement de conclure, que le public ne saurait la prendre au sérieux, ce qui la sauve du mépris et de la colère. J'ai fait une fois de plus cette remarque : le mauvais style excuse tout; il est permis de mettre des monstruosités à la scène, pourvu qu'on les y mette sans talent. Imaginez la lutte épique de Robert Macaire contre les gendarmes écrite par un véritable écrivain, tirée des puérilités grossières de la charge, et aussitôt la censure intervient, et tout de suite le public se fâche.

Ainsi donc, ce qui nous plaît, dans *Robert Macaire*, c'est ce que nous y mettons. Sous les calembours, sous les scènes de parade, sous le décousu du dialogue et l'enfantillage de l'intrigue, nous voulons voir une satire amère contre la société exploitée par deux fripons, qui, non contents de la voler, la bafouent et la salissent. Nous poussons les situations jusqu'à leurs conséquences logiques, nous élargissons le cadre. Souvent, il n'y a qu'un mot vraiment fort; mais ce mot nous suffit pour ajouter tout ce que les auteurs n'ont pas dit. Ce qui m'a frappé, c'est que peu de scènes sont faites; le talent a manqué sans doute, les scènes ne sont qu'indiquées, et faiblement. Ainsi, je prends une scène faite, la scène d'amour romantique entre Robert Macaire et Eloa, cette scène qui parodie si drôlement le lyrisme de 1830. Elle est remarquable et produit encore aujourd'hui un effet énorme, parce qu'elle reste dans une gamme d'esprit très fin et de bonne observation. Prenez, au contraire, la plupart des autres scènes, toutes celles par exemple qui ont lieu entre Robert Macaire et les gendarmes; pas une ne satisfait pleinement, parce que pas une n'est réalisée avec l'ampleur nécessaire, avec la maîtrise qui met de la réalité sous les exagérations les plus folles. Tout cela ne tient pas, les faits ne font illusion à personne et les personnages sont des pantins. Dès lors, la satire tombe dans le vaudeville.

Il est vrai que le *Robert Macaire* pensé et écrit, tel que je le rêve, serait sans doute impossible sur la scène. Nous ne sommes pas habitués au rire cruel. Il ferait beau voir un coquin mettant fortement le monde en coupe réglée. La farce moderne ne m'en paraît pas moins devoir être dans cette peinture de la sottise des uns et de la coquinerie des autres, poussée à la grandeur bouffonne. Songez à un Robert Macaire actuel qui s'agiterait dans notre monde politique et qui monterait au pouvoir, en jouant de tous les ridicules et de toutes les ambitions de l'époque. Le beau sujet, et quelle farce un homme de talent écrirait là, s'il était libre !

LA FÉERIE ET L'OPÉRETTE

I

De grands succès ont rendu l'exploitation de la féerie très tentante pour les directeurs. On gagne deux ou trois cent mille francs avec une pièce de ce genre, quand elle réussit. Il faut ajouter, comme les frais de mise en scène sont considérables, qu'un directeur est ruiné du coup, s'il a deux féeries tuées sous lui. C'est un jeu à se trouver sur la paille ou à avoir voiture dans l'année. Le pis est que, la question littéraire mise à part, une féerie qui aura deux cents représentations ressemble absolument à une féerie qui en aura seulement vingt. Pour mettre la main sur la bonne, il faut avoir un flair particulier, il faut sentir de loin les pièces de cent sous, rien de plus. Le hasard remplace l'intelligence. Le décorateur et le costumier aident le hasard.

La féerie, telle qu'elle est comprise aujourd'hui, n'est plus qu'un spectacle pour les yeux. Il y a quelque cinquante ans, lors de la vogue du *Pied de Mouton* et des *Pilules du Diable*, une féerie ressemblait à un grand vaudeville mêlé de couplets, dans lequel les trucs jouaient la partie comique. Au lieu de palais ruisselant d'or et de pierreries, au lieu d'apothéoses balançant des femmes à demi nues dans des clartés de paradis, on voyait des hommes se changer en seringues gigantesques, des canards rôtis s'envoler sous la fourchette d'un affamé, des branches d'arbre donner des soufflets aux passants.

Mais ce genre de plaisanteries s'est démodé, l'ancienne féerie a semblé vieillotte et trop naïve. Alors, sans songer un instant à renouveler le genre par le dialogue, le mérite littéraire du texte, on a, au contraire, diminué de plus en plus le dialogue, réduit la pièce à être uniquement un prétexte aux splendeurs de la mise en scène. Rien de plus banal qu'un sujet de féerie. Il existe un plan accepté par tous les auteurs : deux amoureux dont l'amour est contrarié, qui ont pour eux un bon génie et contre eux un mauvais génie, et qu'on marie quand même au dénouement, après les voyages les plus extravagants dans tous les pays imaginables. Ces voyages, en somme, sont la grande affaire, car ils permettent au décorateur de nous promener au fond de forêts enchantées, dans les grottes nacrées de la mer, à travers les royaumes inconnus et merveilleux des oiseaux, des poissons ou des reptiles. Quand les acteurs disent quelque chose, c'est uniquement pour laisser le temps aux machinistes de poser un vaste décor, derrière la toile de fond.

J'avoue, pourtant, n'avoir pas la force de me fâcher. S'il est bien entendu que toute prétention de littérature dramatique est absente, il y a là un véritable émerveillement. Les acteurs ne sont plus que des personnages muets et riches, perdus au milieu d'une prodigieuse vision. Au fond de sa stalle, on peut se croire endormi, rêvant d'or et de lumière ; et même les mots bêtes qu'on entend, malgré soi, par moments, sont comme les trous d'ombre obligés qui gâtent les plus heureux sommeils. Les ballets sont charmants, car les danseuses n'ont rien à dire. Il y a toujours bien deux ou trois actrices jolies, montrant le plus possible de leur peau blanche. On a chaud, on digère, on regarde, sans avoir la peine de penser, bercé par une musique aimable. Et, après tout, quand on va se coucher, on a passé une agréable soirée.

Certes, au théâtre, il faut laisser un vaste cadre à l'adorable école buissonnière de l'imagination. La féerie est le cadre tout trouvé de cette débauche exquise. Je veux dire quelle serait la féerie que je souhaite. Le plus grand de nos poètes lyriques en aurait écrit les vers ; le plus illustre de nos musiciens en composerait la musique. Je confierais les décors aux peintres qui font la gloire de notre école, et j'appellerais les premiers d'entre nos sculpteurs pour indiquer des groupes et veiller à la perfection de la plastique. Ce n'est pas tout, il faudrait, pour jouer ce chef-d'œuvre, des femmes belles, des hommes forts, les acteurs célèbres dans le drame et dans la comédie. Ainsi, l'art humain tout entier, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, le génie dramatique, et encore la beauté et la force, se joindraient, s'emploieraient à une unique merveille, à un spectacle qui prendrait la foule par tous les sens et lui donnerait le plaisir aigu d'une jouissance décuplée.

Ah ! qu'il serait temps de balayer les parades qui salissent les scènes de nos plus beaux théâtres, de jeter au ruisseau les livrets stupides, dont l'esprit consiste dans des calembours rances et dans les coups de pied au derrière, les partitions vulgaires qui chantent tous les mêmes turlututus de foire, les trucs vieillis, les décors trop somptueux qui ruissellent d'un or imbécile et bourgeois ! On rendrait nos théâtres aux grands poètes, aux grands musiciens, à toutes les imaginations larges. Dans notre enquête moderne, après nos dissections de la journée, les féeries seraient, le soir, le rêve éveillé de toutes les grandeurs et de toutes les beautés humaines.

II

J'avoue donc ma tendresse pour la féerie. C'est, je le répète, le seul cadre où j'admets, au théâtre, le dédain du vrai. On est là en pleine convention, en pleine fantaisie, et le charme est d'y mentir, d'y échapper à toutes les réalités de ce bas monde.

Et quel joli domaine, cette contrée du rêve peuplée de génies bienfaisants et de fées méchantes ! Les princesses et les bergers, les servantes et les rois y vivent dans une familiarité attendrie, s'aimant, s'épousant les uns les autres. Quand une montagne, un gouffre, un univers fait obstacle aux amours des héros, la montagne est engloutie, le gouffre se comble,

l'univers [illegible] et [illegible], et les héros sont [illegible]. Il n'y a plus de perspectives sans issue, de dénouements impossibles, car les talismans facilitent les combinaisons des fables les plus extravagantes. Jamais les auteurs ne se trouvent acculés par la vraisemblance et la logique; ils peuvent aller dans tous les sens, aussi loin qu'ils veulent, certains de ne se heurter contre aucune muraille. Un coup de baguette, et la muraille s'entr'ouvre.

On peut dire que la féerie est la formule par excellence du théâtre conventionnel, tel qu'on l'entend en France depuis que les vaudevillistes et les dramaturges de la première moitié du siècle ont mis à la mode les pièces d'intrigue. En somme, ils posaient en principe l'invraisemblance, quitte à employer toute leur ingéniosité pour faire accepter ensuite, comme une image de la vie, ce qui n'en était qu'une caricature. Ils se gênaient dans le drame et dans la comédie, tandis qu'ils ne se gênaient plus dans la féerie : là était la seule différence.

Je voudrais préciser cette idée. L'allure scénique d'une féerie est puérile, d'une naïveté cherchée, allant carrément au merveilleux; et c'est par là que la pièce enchante les petits et les grands enfants. Plus l'invraisemblance est grande, plus le ravissement est certain. On s'y arrête comme devant ces théâtres de marionnettes, qui retiennent aux Champs-Elysées les rêveurs qui passent. Il semble que ces personnages fantasques et cette action folle soient des symboles, derrière lesquels on entend l'humanité s'agiter avec des rires et des larmes. Les joujoux, je parle des joujoux à bon marché, les chevaux, les moutons, les poupées, toutes ces bêtes en carton, grossièrement peinturlurées et si extraordinaires de formes, ont aussi cette invraisemblance lamentable ou grotesque qui ouvre l'au-delà de la vie. En les regardant, on échappe à la terre, on entre dans le monde de l'impossible. J'adore ces joujoux comme j'adore les féeries.

La comédie et le drame, au contraire, sont tenus à être vraisemblables. Une nécessité les attache aux pavés des rues. Ils mentent, mais il faut qu'ils mentent avec des ménagements infinis, sous peine de nous blesser. Le triomphe de nos auteurs a été de déguiser le plus possible leurs mensonges, grâce à toute une convention savamment réglée; de là, le code du théâtre. Ils nous ont peu à peu habitués au personnel comique ou dramatique, qui n'est autre qu'un personnel de féerie, sans paillette, sans truc, effacé et rapetissé. Pour moi, entre un roi de féerie et un prince des vaudevilles de Scribe, je ne fais qu'une différence: tous les deux sont mensongers seulement le premier me ravit, tandis que le second m'irrite. Et il en est aussi pour tous les personnages : ils ne sont pas plus humains dans un genre que dans l'autre; ils s'agitent également en pleine convention. Je ne parle pas de l'intrigue elle-même; je trouve, pour ma part, bien plus raisonnables les combinaisons scéniques de *Rothomago*, par exemple, que celles d'une foule de pièces dites sérieuses, dont il est inutile de citer les titres.

J'en veux arriver à cette conclusion, que le charme de la féerie est pour moi dans la franchise de la convention, tandis que je suis, par contre, fâché de l'hypocrisie de cette convention, dans la comédie et le drame. Vous voulez nous sortir de notre existence de chaque jour, vous avancez comme argument que le public va chercher au théâtre des mensonges consolants, vous soutenez la thèse de l'idéal dans l'art, eh bien ! donnez-vous des féeries. Cela est franc, au moins. Nous savons que nous allons rêver tout éveillés. Et, d'ailleurs, une féerie n'est pas même un mensonge, elle est un conte auquel personne ne peut se tromper. Rien de bâtard en elle, elle est toute fantaisie. L'auteur y confesse qu'il entend rester dans l'impossible.

Passez à un drame ou à une comédie, et vous sentez immédiatement la convention devenir blessante. L'auteur triche. Il marche, dès lors, sur le terrain du réel; mais comme il ne veut pas accepter ce terrain loyalement, il se met à argumenter, il déclare que le réel absolu n'est pas possible au théâtre, et il invente des ficelles, il tronque les faits et les gens, il cuisine cet abominable mélange du vrai et du faux qui devrait donner des nausées à toutes les personnes honnêtes. Le malheur est donc que nos auteurs, en quittant les féeries, en gardent la formule, qu'ils transportent sans grands changements dans les études de la vie réelle; ils se contentent de remplacer les talismans par les papiers perdus et retrouvés, les personnages qui écoutent aux portes, les caractères et les tempéraments qui se démentent d'une minute à l'autre, grâce à une simple tirade. Un coup de sifflet, et il y a un changement à vue dans le personnage comme dans le décor.

Si réellement la vérité était impossible au théâtre, si les critiques avaient raison d'admettre en principe qu'il faut mentir, je répéterais sans cesse : « Donnez-nous des féeries, et rien que des féeries ! » La formule y est entière, sans aucun jésuitisme. Voilà le théâtre idéal tel que je le comprends, faisant parler les bêtes, promenant les spectateurs dans les quatre éléments, mettant en scène les héros du *Petit Poucet* et de *la Belle au bois dormant*. Si vous touchez la terre, j'exige aussitôt de vous des personnages en chair et en os, qui accomplissent des actions raisonnables. Il faut choisir : ou la féerie ou la vie réelle.

Je songeais à ces choses, en voyant l'autre soir *Rothomago*, que le Châtelet vient de reprendre avec un grand luxe de costumes et de décors. Certes, cette féerie, au point de vue littéraire, ne vaut guère mieux que les autres; mais elle est gaie et elle a le mérite d'être un bon prétexte aux splendeurs de la mise en scène.

Rien de plus démocratique, d'ordinaire, que le sujet de ces pièces. Ainsi, *Rothomago* repose sur le double amour d'un jeune prince pour une bergère et d'une jeune princesse pour un paysan. Naturellement, le prince et la princesse qu'on veut marier ensemble finissent par épouser chacun l'objet de sa flamme. Et remarquez que prince et princesse sont adorables, qu'ils feraient un couple charmant. N'importe, ils ne s'aiment pas, la force des talismans les empêche de se voir sans doute, et leurs cœurs s'en vont malgré tout courir la pretentaine au village. Tout cela est fou, et c'est pourtant ce qu'il y a de plus raisonnable dans l'œuvre, car je ne raconte pas les pro-

menaces [illegible] dragons, ni les histoires de pirates qui viennent enlever les villageoises dans les blés.

III

J'ai vu, au théâtre de la Gaieté, *le Chat botté*, une féerie de MM. [illegible].

Quels adorables contes que ces contes de Perrault ! Ils ont une saveur de naïveté exquise. On a fait plus ingénieux, plus littéraire ; mais on n'a pas retrouvé cet accent si fin de bonhomie et de malice. Cela nous vient directement de notre vieille France ; je ne parle point des sujets, car des savants se sont amusés à les retrouver un peu dans toutes les mythologies ; je parle du ton gaillard et franc, de la simplicité de la fable. Le conteur a dit tout carrément ce qu'il avait à dire, et l'humanité vit sous chaque ligne.

Je sais bien que, de nos jours, on a trouvé Perrault immoral. Nous avons, comme personne ne l'ignore, une moralité très chatouilleuse. Où nos pères riaient, nous rougissons. Le mot nous effraie surtout, car nous savons encore nous accommoder avec la chose. Nous mettons des feuilles de vigne aux antiques, et nos filles baissent le nez en passant, ce qui prouve qu'elles sont très avancées pour leur âge. Cela est d'une hypocrisie raffinée, dont la pointe ajoute un ragoût aux plaisirs défendus. On ne sait plus regarder la vie en face, avec un franc et limpide regard.

Donc, les contes de Perrault sont devenus immoraux ; je veux dire qu'on en discute les conclusions au point de vue de la leçon morale. On voudrait que le bon Dieu, la Providence et le reste fussent dans l'affaire. Voici, par exemple, *le Chat botté*, ce merveilleux chat qui se met au service du marquis de Carabas et qui le marie à la plus belle des princesses, grâce à l'agilité de ses pattes et à la fertilité de ses ruses. C'est un maître trompeur ; il ment avec un aplomb parfait, il dupe les petits et les grands. Son unique qualité est d'être fidèle à la fortune de son marquis. Imaginez un valet de l'ancienne comédie, un de ces coquins qui ont tous les tours dans leur sac et qui ne triomphent que par des inventions du diable.

Voilà notre morale indignée. Admirable sujet pour faire un sermon contre le mensonge ! S'il y a une fortune mal acquise, c'est à coup sûr celle du marquis de Carabas. Il se nourrit de vol, il épouse la fille d'un roi, par une série de stratagèmes qui, de nos jours, mèneraient tout droit un gendre sur les bancs de la police correctionnelle. Et l'on ose mettre de pareilles histoires entre les mains des enfants? On veut donc qu'ils deviennent des escrocs? Ils ne sauraient prendre là que le goût des chemins tortueux. La conclusion du conte est, en somme, que pour réussir l'habileté vaut mieux que l'honnêteté.

O siècle pudique et moral, où les bourgeois ont peur des œuvres écrites comme les femmes laides ont peur des miroirs ! Au théâtre, on exige que la vertu soit récompensée. Dans le roman, on veut deux nobles âmes contre une âme basse, de même que dans certaines confitures de fruits amers il faut deux livres de sucre contre une livre de fruits. Cela est tout nouveau, c'est une fièvre d'hypocrisie à l'état aigu. Et les symptômes sont nombreux, les choses les plus naturelles deviennent indécentes, lorsqu'on a une préoccupation continue de l'indécence. Rien de pareil dans la belle santé sanguine des siècles passés. Sans remonter à Rabelais, lisez La Fontaine et Molière, tout le seizième siècle et tout le dix-septième, vous ne trouverez nulle part ce prurit de morale, qui semble être la démangeaison de nos vices. On riait haut, on parlait de tout, même devant les dames ; personne ne croyait qu'il fût nécessaire de surveiller à chaque heure sa propre honnêteté et celle du voisin. On était de braves gens, cela allait de soi. Pour le reste, on aimait la vie et on ne boudait pas contre ce qui vivait.

Est-ce parce que les contes de Perrault sont jugés d'une morale trop élastique que les auteurs du *Chat botté* n'ont pas suivi ce conte à la lettre? Cela est possible. Pour que le conte fût exemplaire aujourd'hui, il faudrait y introduire un honnête prétendant à la main de la jeune princesse, un ingénieur, de mœurs parfaites et ayant conquis tous ses grades dans les concours et les examens ; au dénouement, ce serait lui qui, par son mérite, deviendrait le gendre du roi, après avoir confondu ce filou de Chat botté et son marquis d'occasion. Cela ferait pâmer nos demoiselles. Je plaisante, et une colère me prend à la pensée de ce « comme il faut » littéraire, qui aurait noyé pour un siècle notre littérature, si des esprits entêtés n'avaient résisté. Pauvre Chat botté, qui aimera encore ta grâce féline, ta sournoiserie pleine de sauts brusques, ton art de vivre, gras et gros, sur la paresse et sur la sottise humaines? Tu es la vie, et c'est pour cela, heureusement, que tu es éternel.

IV

Si la féerie doit trouver grâce pour la largeur poétique qu'elle pourrait atteindre, l'opérette est une ennemie publique qu'il faut étrangler derrière le trou du souffleur, comme une bête malfaisante.

Elle est, à cette heure, la formule la plus populaire de la sottise française. Son succès est celui des refrains idiots qui couraient autrefois les rues et qui assourdissaient toutes les oreilles, sans qu'on pût savoir d'où ils venaient. Depuis qu'elle règne, ces refrains du passé ont disparu ; elle les remplace, elle fournit des airs aux orgues de Barbarie, elle rend plus intolérables les pianos des femmes honnêtes et des femmes déshonnêtes. Son empire désastreux est devenu tel, que les gens de quelque goût devront finir par s'entendre et par conspirer, pour son extermination.

L'opérette a commencé par être un vaudeville avec couplets. Elle a pris ensuite l'importance d'un petit opéra-bouffe. C'était encore son enfance modeste ; elle gaminait, elle se faisait tolérer en prenant peu de place. D'ailleurs, elle ne tirait pas à conséquence, se permettant les farces les plus grosses, désarmant la critique par la folie de ses allures. Mais, peu à peu, elle a grandi, s'est étalée chaque jour davantage, de grenouille est devenue bœuf ; et le pis est qu'elle

s'est [illegible] sans cesser d'être une parade [illegible] qui fait [illegible].

D'un acte l'opérette s'est enflée jusqu'à cinq actes. Le public, au lieu de s'en tenir à un éclat de rire d'une demi-heure, s'est habitué à ce [illegible] de démence bête qui dure toute une soirée. Dès lors, en se voyant maîtresse, elle a tout risqué, menant les spectateurs dans son boudoir borgne, prenant d'un entrechat, sur les plus grandes scènes, la place du drame agonisant. Elle a dansé son cancan, en montrant tout; elle a rendu célèbres des actrices dont le seul talent consistait dans un jeu de gorge et de hanches. Tout le vice de Paris s'est vautré chez elle, et l'on peut nommer les femmes auxquelles une façon de souligner les couplets grivois a donné hôtel et voiture.

Cela ne suffisait point encore. L'opérette a rêvé l'apothéose. M. Offenbach, pendant sa direction à la Gaîté, a exhumé ses anciennes opérettes des Bouffes, entre autres son *Orphée aux Enfers*, joué autrefois dans un décor étroit et avec une mise en scène relativement pauvre; il les a exhumées et transformées en pièces à spectacle, inventant des tableaux nouveaux, grandissant les décors, habillant ses acteurs d'étoffes superbes, donnant pour cadre à la bêtise du dialogue et aux mirlitonnades de la musique tout l'Olympe siégeant dans sa gloire. D'un bond, l'opérette voulait monter à la largeur des grandes féeries lyriques. Elle ne saurait aller plus haut. Son incongruité, ses rires niais, ses cabrioles obscènes, sa prose et ses vers écrits pour des portiers en goguette, se sont étalés un instant au milieu d'une splendeur de gala, comme une ordure tombée dans un rayonnement d'astre.

Même elle était montée trop haut, car elle a failli se casser les reins. M. Offenbach n'est plus directeur, et il est à croire qu'aucun théâtre ne risquera à l'avenir deux ou trois cent mille francs pour montrer une petite chanteuse, toute nue, sifflotant une chanson de pie polissonne, sous flamboiement de feux électriques. N'importe, l'opérette a touché le ciel, la leçon est terrible et complète.

Je ne veux pas détailler les méfaits de l'opérette. En somme, je ne la hais pas en moraliste, je la hais en artiste indigné. Pour moi, son grand crime est de tenir trop de place, de détourner l'attention du public des œuvres graves, d'être un plaisir facile et abêtissant, auquel la foule cède et dont elle sort le goût faussé.

L'ancien vaudeville était préférable. Il gardait au moins une platitude bon enfant. D'autre part, si l'on entre dans le relatif du métier, il est certain qu'il était moins rare de rencontrer un vaudeville bien fait qu'il ne l'est aujourd'hui de tomber sur une opérette supportable. La cause en est simple. Les auteurs, quand ils avaient une idée drôle, se contentaient de la traiter en un acte, et le plus souvent l'acte était bon, l'intérêt se soutenait jusqu'au bout. Maintenant, il faut que la même idée fournisse trois actes, quelquefois cinq. Alors, fatalement, les auteurs allongent les scènes, délayent le sujet, introduisent des épisodes étrangers; et l'action se trouve ralentie. C'est ce qui explique pourquoi, généralement, le premier acte des opérettes est amusant, le second plus pâle, le dernier tout à fait vide. Quand même, il faut tenir la soirée entière, pour ne partager la recette avec personne. Et le mot ordinaire des coulisses est que la musique fait tout passer.

M. Offenbach est le grand coupable. Sa musique vive, alerte, douée d'un charme véritable, a fait la fortune de l'opérette. Sans lui, elle n'aurait jamais eu un si absolu triomphe. Il faut ajouter qu'il a été singulièrement secondé par MM. Meilhac et Halévy, dont les livrets resteront comme des modèles. Ils ont créé le genre, avec un grossissement forcé du grotesque, mais en gardant un esprit très parisien et une finesse charmante dans les détails. On peut dire de leurs opérettes qu'elles sont d'amusantes caricatures, qui se haussent parfois jusqu'à la comédie. Quant à leurs imitateurs, que je ne veux pas nommer, ce sont eux qui ont traîné l'opérette à l'égout. Et quels étranges succès, faits d'on ne sait quoi, qui s'allument et qui brûlent comme des traînées de poudre! On peut le définir : la rencontre de la médiocrité facile d'un auteur avec la médiocrité complaisante d'un public. Les mots qui entrent dans toutes les intelligences, les airs qui s'ajustent à toutes les voix, tels sont les éléments dont se composent les engouements populaires.

On nous fait espérer la mort prochaine de l'opérette. C'est, en effet, une affaire de temps, selon les hasards de la mode. Hélas! quand on en sera débarrassé, je crains qu'il ne pousse sur son fumier quelque autre champignon monstrueux, car il faut que la bêtise sorte quand même, comme les boutons de la gale; mais je doute vraiment que nous puissions être affligés d'une démangeaison plus désagréable.

V

Quelle marâtre que la vogue! Comme elle dévore en quelques années ses enfants gâtés! Le cas de M. Offenbach est fait pour inspirer les réflexions les plus philosophiques.

Songez donc! M. Offenbach a été roi. Il n'y a pas dix ans, il régnait sur les théâtres; les directeurs, à genoux, lui offraient des primes sur des plats d'argent; la chronique, chaque matin, lui tressait des couronnes. On ne pouvait ouvrir un journal sans tomber sur des indiscrétions relatives aux œuvres qu'il préparait, à ce qu'il avait mangé à son déjeuner et à ce qu'il mangerait le soir à son dîner. Et j'avoue que cet engouement me semblait explicable, car M. Offenbach avait créé un genre; il menait avec ses flonflons toute la danse d'une époque qui aimait à danser. Il a été et il restera une date dans l'histoire de notre société.

Il y a dix ans! et, bon Dieu! comme les temps sont changés! Il faut se souvenir que ce fut lui qui conduisit le cancan de l'Exposition universelle de 1867. Dans tous les théâtres, on jouait de sa musique. Les princes et les rois venaient en partie fine à son bastringue. Plus d'une Altesse, que ses turlututus grisaient, fit cascader la vertu de ses chanteuses. Son archet donnait le branle à ce monde galant, qui l'appelait « maître ». Maître n'était pas assez, il passait au rang de

Dieu. Comme le Savoyard qui fait sauter du pied ses pantins [illegible] il a dû avoir de belles jouissances d'amour-propre, lui qui faisait sauter, nez contre nez, ventre contre ventre, des [illegible].

Et voilà qu'aujourd'hui le dieu est par terre. Nous avons encore une Exposition universelle; mais d'autres amuseurs ont pris le pavé. Toute une poussée nouvelle de maîtres aimables se sont emparés des théâtres, si bien que l'ancêtre, le dieu de la sauterie, a dû rester dans sa niche, solitaire, rêvant amèrement à l'ingratitude humaine. A la Renaissance, *le Petit Duc;* aux Folies-Dramatiques, *les Cloches de Corneville;* aux Variétés, [illegible] c'est certainement cette clôture qui a été le coup le plus rude pour M. Offenbach. Les Bouffes fermant pendant une Exposition universelle, les Bouffes qui ont été le berceau de M. Offenbach ! n'est-ce pas l'aveu brutal que son répertoire, si considérable, n'attire plus le public et ne fait plus d'argent?

La chute est si douloureuse que certains journaux ont eu pitié. Dans ces deux derniers mois, j'ai lu à plusieurs reprises des notes désolées. On s'étonnait avec indignation que M. Offenbach fût ainsi jeté de côté comme une chemise sale. On rappelait les services qu'il a rendus à la joie publique, on conjurait les directeurs de reprendre au moins une de ses pièces, à titre de consolation. Les directeurs faisaient la sourde oreille. Enfin, il s'en est trouvé un, M. Weinschenck, qui a bien voulu se dévouer. Il vient de remonter à la Gaîté *Orphée aux Enfers*. J'ignore si l'affaire est bonne; mais M. Weinschenck aura tout au moins fait une bonne action. Le principe des turlututus est sauvé, il ne sera pas dit qu'il y aura eu une Exposition universelle sans la musique de M. Offenbach.

Certes, je n'aime point à frapper les gens à terre. J'avoue même que je suis pris d'attendrissement et d'intérêt pour M. Offenbach, maintenant que la vogue l'abandonne. Autrefois, il m'irritait; les succès menteurs m'ont toujours mis hors de moi. Voilà donc la justice qui arrive pour lui, et c'est une terrible chose pour un artiste que cette justice, lorsqu'il est encore vivant et qu'il assiste à sa déchéance. Le public est un enfant gâté qui brise ses jouets, quand ils ont cessé de l'amuser. On est devenu vieux, on a fait le rêve d'une longue gloire, aveuglé sur sa propre valeur par les fumées de l'encens le plus grossier, et un jour tout croule, la gloire est un tas de boue, on se voit enterré avant d'être mort. Je ne connais pas de vieillesse plus abominable.

Puisque je suis tourné à la morale, je tirerai une conclusion de cette aventure. Le succès est méprisable, j'entends ce succès de vogue qui met les refrains d'un homme dans la bouche de tout un peuple. Etre seul, travailler seul, il n'y a pas de meilleure hygiène pour un producteur. On crée alors des œuvres voulues, des œuvres où l'on se met tout entier; dans les premiers temps, ces œuvres peuvent avoir une saveur amère pour le public, mais il s'y fait, il finit par les goûter. Alors, c'est une admiration solide, une tendresse qui grandit à chaque génération. Il arrive que les œuvres, si applaudies dans l'éclat fragile de leur nouveauté, ne durent que quelques printemps, tandis que les œuvres rudes, dédaignées à leur apparition, ont pour elles l'immortalité. Je crois inutile de donner des exemples.

Je dirai aux jeunes gens, à ceux qui débutent, de tolérer avec patience les succès volés dont l'injustice les écrase. Que de garçons, sentant en eux le grondement d'une personnalité, restent des heures, pâles et découragés, en face du triomphe de quelque auteur médiocre ! Ils se sentent supérieurs, et ils ne peuvent arriver à la publicité, toutes les voies étant bouchées par l'engouement du public. Eh bien ! qu'ils travaillent et qu'ils attendent ! Il faut travailler, travailler beaucoup, tout est là; quant au succès, il vient toujours trop vite, car il est un mauvais conseiller, un lit doré où l'on cède aux lâchetés.

Jamais on ne se porte mieux intellectuellement que lorsqu'on lutte. On se surveille, on se tient ferme, on demande à son talent le plus grand effort possible, sachant que personne n'aura pour vous une complaisance. C'est dans ces périodes de combat, quand on vous nie et qu'on veut affirmer son existence, c'est alors qu'on produit les œuvres les plus fortes et plus intenses. Si la vogue vient, c'est un grand danger; elle amollit et ôte l'âpreté de la touche.

Il n'y a donc pas, pour un artiste, une plus belle vie que vingt ou trente années de lutte, se terminant par un triomphe, quand la vieillesse est venue. On a conquis le public peu à peu, on s'en va dans sa gloire, certain de la solidité du monument que l'on laisse. Autour de soi, on a vu tomber les réputations de carton, les succès officiels. C'est une grande consolation que de se dire, dans toutes les misères, que la vogue est passagère et qu'en somme, quelles que soient les légèretés et les injustices du public, une heure vient où seules les grandes œuvres restent debout. Malheur à ceux qui réussissent trop, telle est la morale du cas de M. Offenbach !

LES REPRISES

I

C'est avec une profonde stupeur que j'ai écouté *Chatterton*, le drame en trois actes d'Alfred de Vigny, dont la Comédie-Française a eu l'étrange idée de tenter une reprise. La pièce date de 1835, et les quarante-deux années qui nous séparent de la première représentation semblent la reculer au fond des âges.

Dans quel singulier état psychologique était donc la génération d'alors, pour applaudir une pareille œuvre? Nous ne comprenons plus, nous restons béants devant ce poème des âmes incomprises et du suicide final. Chatterton, on ne sait trop pourquoi, traqué par ses créanciers peut-être, mais cédant aussi à la passion de la solitude, s'est réfugié chez un riche manufacturier, John Bell, qui lui loue une chambre. Ce John Bell, un brutal, tyrannise sa femme, l'honnête et résignée Ketty. Et toute la situation dramatique se trouve dans l'amour discret et pur du poète et de la jeune femme, amour dont l'aveu ne leur échappe qu'à l'heure suprême, lorsque Chatterton, écrasé par la société, voulant se reposer dans la mort, vient d'avaler un flacon d'opium.

Pour comprendre cette étonnante figure de Chatterton, il faut avant tout reconstruire l'idée parfaite du poète, telle que la génération de 1830 l'imaginait. Le poète était un pontife et la poésie un sacerdoce. Il officiait au-dessus de l'humanité, qui avait le devoir de l'adorer à genoux. C'était un messie traversant les foules, avec une étoile au front, remplissant une fonction sacrée, dont tout l'or de la terre n'aurait pu le payer. Ajoutez que le poète devait être un personnage fatal, un fils de René, de Manfred et de tous les grands mélancoliques, portant un orage dans sa tête pâle, expiant la passion humaine par une blessure toujours ouverte à son flanc. Il était beau et providentiel, il montait son calvaire au milieu des huées, pur comme un ange et sombre comme un bandit. Un cabotin sublime, en un mot.

L'idéal du genre a été le Chatterton d'Alfred de Vigny. Quand on voudra connaître la caricature superbe du poète de 1830, il faudra étudier ce personnage navrant et comique. Il n'est pas un des panaches du temps que Chatterton ne se plante sur la tête. Il les a tous, il semble avoir fait la gageure d'épuiser le ridicule et l'odieux. Il chante la solitude, il maudit la société, il traîne à dix-huit ans un cœur las et désabusé, il a des bottes molles, il se tord les bras à l'idée de faire des vers pour les vendre, il passe la nuit à gesticuler et à embrasser le portrait de son père en cheveux blancs, il se tue enfin par monomanie, uniquement pour attraper la société. Chatterton est un polisson, voilà mon avis tout net.

Qu'on fasse des bonshommes en carton, et qu'ils soient drôles, passe encore ! cela ne tire pas à conséquence. Mais qu'on vienne troubler et empoisonner les volontés jeunes avec ce fantoche funèbre, avec ce pantin aussi faux que dangereux, voilà ce qui soulève en moi toute ma virilité ! Le poète est un travailleur comme un autre. Dans le combat de la vie, s'il triomphe, tant mieux ! s'il tombe, c'est sa faute ! La société ne doit pas plus d'aide et de pitié au poète qu'elle n'en doit au boulanger et au forgeron. Il n'y a pas de pontife, il n'y a que des hommes, et l'énergie fait aussi bien partie du talent que le don des vers. Le génie est toujours fort.

Comment ! on vient nous parler de mort, au seuil de ce siècle ! Nous revivons, nous entrons dans un âge d'activité colossale, nous sommes tous pris d'un besoin furieux d'action, et il y a là un pleurard, un polisson qui se tue et qui tue par là même la femme dont il a troublé la cervelle. Mais c'est un double meurtre, c'est une lâcheté et une infamie ! Que dirait-on d'un soldat qui, en face de l'ennemi, se déchargerait son fusil dans la tête? La nouvelle génération littéraire n'a qu'à pousser dédaigneusement du pied le cadavre de Chatterton, pour passer et aller à l'avenir.

D'ailleurs, c'était là une pose, pas davantage. La vanité était grande, en 1830 ; et, naturellement, les poètes se taillaient eux-mêmes le rôle qu'il leur plaisait de jouer. La mode était au dégoût de la vie, au mépris de l'argent, aux invectives contre la société ; mais, en somme, les poètes — et je parle des plus grands — faisaient très bon ménage avec tout cela. Malgré leur désespérance et leur amour de la mort, ces messieurs ont presque tous vécu très vieux ; en outre, leur mépris de l'argent n'est pas allé jusqu'à leur faire refuser les sommes énormes qu'ils ont gagnées, et ils se sont très bien accommodés de la société, qui les a comblés d'honneurs et d'argent. Tous blagueurs !

J'ai entendu défendre Chatterton d'une façon bien hypocrite. Oui, sans doute, dit-on, le personnage est démodé, mais quel temps regrettable il rappelle ! En ce temps-là, on croyait à l'âme, on était plein d'élan, on aspirait en haut, on élargissait l'horizon de la foi et de la poésie. Quelle plaisanterie énorme ! La vérité est que le mouvement de 1830 a été superbe comme mise en scène. Si l'on gratte les personnages factices, on reste stupéfait en arrivant aux hommes vrais. Ils ne valaient pas plus que nous, soyez-en sûrs ; même beaucoup valaient moins. Il y a eu bien de la vilenie derrière cette pompe. Qu'on ne nous force pas à des comparaisons, car nous répondrions avec sévérité. Nous autres, nous croyons à la vérité, nous sommes pleins de courage et de force, nous aspirons à la science, nous élargissons l'enquête humaine, sur laquelle seront basées les lois de demain. Eux autres, ils nient le présent, que nous affirmons. De quel côté sont la virilité et l'espoir? Et qu'on attende : aux œuvres, on mesurera les ouvriers !

Certes, le romantisme est bien mort. Je n'en veux pour preuve que l'attitude stupéfiée des

spectateurs, l'autre soir, à la Comédie-Française. Pendant les deux premiers actes surtout, on se regardait, on se tâtait. Chatterton faisait l'effet d'un habitant de la lune tombé parmi nous. Que voulait donc ce monsieur, qui se désespérait, sans qu'on sût pourquoi, et qui se fâchait de tirer de son travail un gain légitime? Le quaker paraissait tout aussi surprenant. Etrange, ce quaker qui lâche, sans crier gare, des maximes à se faire immédiatement sauter la cervelle! Pourquoi diable se promène-t-il là-dedans ! Quant à John Bell, le tyran, le mari implacable, il est certainement le seul personnage sympathique de la pièce. Au moins celui-là travaille, et il apparaît comme un sage au milieu de tous les fous qui l'entourent.

On s'extasie beaucoup sur la figure de Ketty Bell. C'est une des créations les plus pures, dit-on, qui soient dans notre théâtre. Je le veux bien. Mais ce personnage est un personnage négatif; j'entends que la pureté, la résignation, la tendresse discrète de Ketty sont obtenues par un effacement continu. Jusqu'au dernier acte, elle n'a pas une scène en relief. C'est une déclamation à vide sans arrêt. Elle n'agit pas, elle se raidit dans une attitude. Le personnage, dans ces conditions, devient une simple silhouette et ne demandait pas un grand effort de talent.

Le drame, d'ailleurs, est la négation du théâtre, tel qu'on l'entend aujourd'hui. Il ne contient pas une seule situation. C'est une élégie en quatre tableaux. Les deux premiers actes sont complètement vides. On a, dans la salle, l'impression de la nudité de l'œuvre, maintenant qu'elle n'est plus échauffée par les phrases démodées qui passionnaient autrefois. Le premier tableau du troisième acte, long monologue de Chatterton dans sa mansarde, est peut-être ce qui a le plus vieilli. Rien d'incroyable comme ce poète, déclamant au lieu de travailler, et déclamant les choses les plus inacceptables du monde. Enfin, le tableau du dénouement est le seul qui reste dramatique. Un garçon qui s'empoisonne, une femme qui meurt de la mort de l'homme qu'elle aime, cela remuera toujours une salle.

L'avouerai-je? ma préoccupation, ma seule et grande préoccupation, pendant la soirée, a été le fameux escalier. Et je suis sorti avec la conviction que cet escalier est le personnage important du drame. Remarquez quel en est le succès. Au premier acte, quand Chatterton apparaît en haut de l'escalier et qu'il le descend, son entrée fait beaucoup plus d'effet que s'il poussait simplement une porte sur la scène. Au second acte, quand les enfants de Ketty Bell montent des fruits au pauvre poète, c'est une joie dans la salle de voir les petites jambes des deux adorables gamins se hisser sur chaque marche; encore l'escalier. Enfin, au quatrième acte, le rôle de l'escalier devient tout à fait décisif. C'est au pied de l'escalier que l'aveu de Chatterton et de Ketty a lieu, et c'est par-dessus la rampe qu'ils échangent un baiser. L'agonie de Chatterton empoisonné est d'autant plus effrayante qu'il gravit l'escalier, en se traînant. Ensuite Ketty monte presque sur les genoux, elle entr'ouvre la porte du jeune homme, le voit mourir, et se renverse en arrière, glissant le long de la rampe, venant tourner et s'abattre à l'avant-scène. L'escalier, toujours l'escalier. ...

Admettez un instant que l'escalier n'existe pas, faites jouer tout cela à plat, et demandez-vous ce que deviendra l'effet. L'effet diminuera de moitié, la pièce perdra le peu de vie qui lui reste. Voyez-vous Ketty Bell ouvrant une porte au fond et reculant? Ce serait fort maigre. Voilà donc l'accessoire élevé au rôle de personnage principal. Et je pensais au cerisier vrai qui porte de vraies cerises, dans *l'Ami Fritz*. L'a-t-on assez foudroyé, ce cerisier ! La Comédie-Française s'était déshonorée en le plantant sur ses planches. La profanation était dans le temple. mais il me semble, à moi, que la profanation y était depuis quarante-deux ans, car l'escalier sort tout à fait de la tradition.

Je dirai même que cet escalier n'est pas excusable, au point de vue des théories théâtrales. Il n'est nécessité par rien dans la pièce, il n'est là que pour le pittoresque. Pas une phrase du drame ne parle de lui, aucune indication de l'auteur ne le rappelle. Au contraire, dans *l'Ami Fritz*, le cerisier a son rôle marqué; il donne un épisode charmant. On raconte que l'escalier est une invention, une trouvaille de madame Dorval. Cette grande artiste, qui avait certainement le sens dramatique très développé, avait dû très bien sentir la pauvreté scénique de *Chatterton;* elle ne savait comment dramatiser cette élégie monotone. Alors, sans doute, elle eut une inspiration, elle imagina l'escalier; et j'ajoute qu'un esprit rompu aux effets scéniques pouvait seul inventer un accessoire dont le succès a été si prodigieux. A mon point de vue, c'est l'escalier qui joue le rôle le plus réel et le plus vivant dans le drame.

Certes, le drame est très purement écrit. Mais cela ne me désarme pas. Cette langue correcte est aussi factice que les personnages. On n'y sent pas un instant la vibration d'un sentiment vrai. Il y a deux ou trois cris qui sont beaux; le reste n'est que de la rhétorique, et de la rhétorique dangereuse et ennuyeuse. Le public a formidablement bâillé.

Je remercie cependant la Comédie-Française d'avoir remonté *Chatterton*. J'estime qu'on rend un grand service à notre génération littéraire, en lui montrant le vide des succès romantiques d'autrefois. Que tous les drames vieillis de 1840 défilent tour à tour, et que les jeunes écrivains sachent de quels mensonges ils sont faits. Voilà les guenilles d'il y a quarante ans, tâchez de ne plus recommencer un pareil carnaval, et n'ayez qu'une passion, la vérité. Celle-là ne vous ménagera aucun mécompte; on ne rira, on ne bâillera jamais devant elle, parce qu'elle est toujours la vérité, celle qui existe.

II

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin, auquel appartient la propriété du répertoire de Casimir Delavigne, paraît user de cette propriété avec la plus grande prudence. Il attend l'été, les lourdes chaleurs, qui vident toutes les salles, pour hasarder un drame en vers, bien convaincu que les recettes sont compromises à l'avance et que la prose elle-même devient d'une digestion impossible. Casimir Delavigne est simplement là pour

[illegible] une pièce à spectacle, comme [illegible] *le Tour du monde en 80 jours*, et un mélodrame [illegible], comme *les Deux Orphelines*.

Et telle est, au bout de trente ans, la gloire [illegible], d'une personnalité littéraire, considérable en son temps, et qui balança un moment autrefois les succès de Victor Hugo. Il y a là matière à de sages réflexions. On se demande où l'on jouera dans trente ans les pièces applaudies cette année sur nos grandes scènes, signées de noms retentissants, déclarées de purs chefs-d'œuvre par la bourgeoisie qui tient à suivre la mode. Évidemment, on les jouera l'été, sur des planches encanaillées par les féeries et les pièces militaires; et les banquettes elles-mêmes bâilleront.

J'estime qu'on est bien sévère pour Casimir Delavigne. Autour de moi, pendant la représentation de *Louis XI*, j'ai entendu des ricanements, des plaisanteries, toute une « blague » préméditée. Vraiment, des critiques, qui ont discuté sérieusement et sans se fâcher *les Danicheff* et *l'Étrangère*, des écrivains qui trouvent du génie à M. Dumas fils et qui lui accordent en outre de l'esprit, sont singulièrement mal venus de traiter avec cette légèreté une œuvre de grand mérite, dont certaines parties sont fort belles en somme. Il n'y a pas aujourd'hui un seul de nos auteurs dramatiques qui pourrait composer un acte aussi large que le quatrième acte de *Louis XI*.

Certes, la tragédie classique est morte, le drame romantique est mort. Qu'ils reposent en paix, ce n'est pas moi qui demanderai leur résurrection ! Casimir Delavigne a, dans notre histoire littéraire, une situation d'autant plus fâcheuse, qu'il a voulu rester en équilibre entre les deux formules, demeurer le petit-neveu de Racine et devenir le filleul de Shakespeare. Le génie ne s'accommode jamais de ces arrangements; il est extrême et entier. Tout concilier, croire qu'on atteindra la perfection en prenant à chaque école ses meilleurs préceptes, conduit droit au simple talent, et même au très petit talent. Un tempérament d'écrivain original ne choisit pas; il crée, il marche à l'intensité la plus grande possible des notes personnelles qu'il apporte. Mais si Casimir Delavigne nous apparaît aujourd'hui ce qu'il est réellement, un arrangeur habile, un esprit souple et intelligent, il n'en est pas moins d'une étude intéressante et il n'en reste pas moins très supérieur aux arrangeurs de notre époque.

Et voyez l'aventure, ce qui fait sourire maintenant dans ses œuvres, ce sont justement la rhétorique classique et la rhétorique romantique, tout le clinquant littéraire des modes d'autrefois. Les vers, par moments, sont abominablement plats, alourdis de périphrases, d'une banalité de mauvaise prose; là est l'apport classique. Quant à l'apport romantique, il est aussi fâcheux, il consiste dans la stupéfiante façon de présenter l'histoire et dans l'étalage grotesque des guenilles du moyen âge. Rien ne me paraît comique comme les romantiques impénitents d'aujourd'hui, qui ricanent à une reprise de *Louis XI*. Ces bonnes gens, ce sont justement les panaches et les mensonges en pourpoint abricot de 1830, qui ont vieilli et qui gâtent l'œuvre à cette heure !

Je ne parle pas des anachronismes qui font de *Louis XI* le plus singulier cours d'histoire qu'on puisse imaginer; il est entendu que l'anachronisme est une licence nécessaire, sans laquelle toute composition dramatique se trouverait entravée. Mais je parle de la grande vérité humaine, de la vérité des caractères. Le Louis XI de Casimir Delavigne, assassin, fou, lugubre, est une figure ridicule, si on le compare au véritable Louis XI, que la critique moderne a su enfin dégager des brouillards sanglants de la légende. Il est vu à la manière romantique, une manière noire, avec des clairs de lune par derrière, éclairant des gibets, avec des donjons et des tourelles, des ferrailles et des poignards, tout un tralala de grand opéra. La vérité se trouve à chaque scène sacrifiée à l'effet, les personnages ne sont plus que des pantins qui montent sur des échasses pour paraître des colosses. C'est ainsi que Casimir Delavigne a transformé en un héros de ballade le grand roi si énergique et si habile qui travailla un des premiers à la France actuelle.

Nous sommes ici dans la question grave, dans le mouvement fatal de science qui doit peu à peu influer sur notre théâtre et le renouveler. Pendant que le romantisme combattait pour la liberté des lettres et substituait fâcheusement une rhétorique à une rhétorique, il ne s'apercevait pas que, parallèlement à lui, les sciences critiques marchaient et devaient un jour le dépasser et le vaincre, comme il venait de vaincre l'esprit classique. Il a conquis la liberté de tout écrire, rien de moins, rien de plus; il a été une insurrection nécessaire. On peut indiquer ainsi les trois phases : règne classique, épuisement de la langue, immobilité des formules, mort lente des lettres; règne romantique, révolution dans les mots, déclaration des droits illimités de l'écrivain, bataille des opinions et fondation d'une nouvelle Église; règne naturaliste, plus d'Église d'aucune sorte, création d'une méthode, enquête universelle à la seule clarté de la vérité.

Ce qui rend aujourd'hui certaines œuvres romantiques presque comiques, ce qui fait que la jeune génération les trouve si vieilles et ne peut les lire sans un sourire, c'est que la critique a marché, que l'histoire vraie commence à se dégager des documents, que nous nous sommes mis à étudier l'homme et à en connaître les ressorts. Interrogez les jeunes gens de vingt-cinq ans, demandez-leur ce qu'ils pensent des plus grands poètes romantiques, ils vous répondront que la lecture leur en est devenue impossible et qu'ils sont obligés de se rejeter sur Stendhal et Balzac; car ce qu'ils cherchent, avant tout, c'est la science exacte de l'homme. C'est là un symptôme décisif. Évidemment, pour tout esprit juste, le mouvement naturaliste s'accentue, le besoin de méthode s'est propagé des sciences à la littérature; on ne peut plus mentir, sous peine de n'être pas écouté.

J'insiste, on ne doit pas chercher ailleurs les causes de la mort du drame. L'esprit moderne, façonné à la vérité, ne tolère plus au théâtre, même à son insu, les contes à dormir debout qui amusaient nos pères. Certes, le drame historique peut renaître, mais il faudra qu'il soit vrai, qu'il ressuscite l'histoire et ne la mette pas en complainte pour les petits et les grands

enfants. Dès qu'un auteur dramatique se dégage des draperies de convention et pousse un cr[illegible] passionn[illegible] la [illegible] on l'applaudit toujours, en dehors des modes littéraires.

La représentation de *Louis XI* à la Porte-Saint-Martin a été caractéristique. Rien n'est long et pénible comme les trois premiers actes. Casimir Delavigne les a employés à peindre un Louis XI légendaire, une figure sombre dans laquelle la cruauté domine, malgré les touches familières et comiques. Je ne parle pas de la fable romanesque, de ce Nemours dont le père a été assassiné sur l'ordre de Louis XI, et qui revient à la cour comme ambassadeur de Charles le Téméraire, avec des pensées de vengeance. Cette fable, compliquée des tendresses de Nemours et de Marie de Commines, n'a d'autre intérêt que de ménager une belle scène au quatrième acte. Les personnages entrent, disent ce qu'ils ont à dire, puis s'en vont. On ne peut guère détacher que la scène où Louis XI vient assister aux danses des paysans et la scène dans laquelle Nemours, accomplissant sa mission, jette aux pieds du roi son gant, que le dauphin relève.

Mais, je l'ai dit, le quatrième acte garde encore aujourd'hui une belle largeur. Louis XI se traînant aux genoux de François de Paule, le suppliant de prolonger son existence par un miracle, puis confessant ses crimes; et ensuite Nemours apparaissant un poignard à la main, tenant le roi grelottant de peur, lui laissant la vie comme vengeance : ce sont là des situations superbes et profondes qui ont de l'au-delà. Même les vers prennent plus de concision et de force, s'élèvent, sinon à la poésie, du moins à la correction et à la netteté. Il faut citer encore la mort de Louis XI, au cinquième acte, l'épisode emprunté à Shakspeare du roi agonisant qui voit le dauphin, la couronne sur la tête, jouer déjà son rôle royal.

III

Je parlerai de deux reprises, celles de *la Tour de Nesle* et du *Chandelier*, qui me paraissent soulever d'intéressantes réflexions, au point de vue de la philosophie théâtrale.

L'Ambigu, éprouvé par une longue suite de désastres, a eu l'excellente idée de rouvrir ses portes en jouant *la Tour de Nesle*, dont le succès est toujours certain. La fortune de ce drame est d'être une pièce typique, contenant la formule la plus complète d'une forme dramatique particulière. En littérature, aussi bien au théâtre que dans le roman, l'œuvre qui reste est l'œuvre intense que l'écrivain a poussée le plus loin possible dans un sens donné. Elle demeure un patron, la manifestation absolue d'un certain art à une certaine époque.

Que l'on songe au mélodrame de 1830, et aussitôt l'idée de *la Tour de Nesle* vient à l'esprit. Elle est encore à cette heure le modèle indiscuté d'une forme dramatique qui s'est imposée pendant de longues années; et même aujourd'hui que cette forme est usée, la pièce conserve presque toute sa puissance sur la foule. Telle est, je le répète, la fortune des œuvres typiques

La formule que représente *la Tour de Nesle* est une des plus caractéristiques dans notre histoire littéraire. On pourrait dire qu'elle exprime le romantisme intransigeant et radical. Je ne connais pas de réaction plus violente contre notre théâtre classique, immobilisé dans l'analyse des sentiments et des passions. Le théâtre de Victor Hugo laisse encore des coins aux développements analytiques des personnages. Mais le théâtre de MM. Dumas et Gaillardet coupe carrément toutes ces choses inutiles et s'en tient d'une façon stricte aux faits, à l'intrigue nouée de la façon la plus puissante, sans avoir le moindre égard à la vraisemblance et aux documents humains.

En somme, cette formule peut se réduire à ceci : poser en principe que seul le mouvement existe; faire ensuite des personnages de simples pièces d'échec, impersonnelles et taillées sur un patron convenu, dont l'auteur usera à son gré; combiner alors l'armée de ces personnages de bois de façon à tirer de la bataille le plus grand effet possible; et aller carrément à cette besogne, ne pas faire la petite bouche devant les mensonges monstrueux, agir seulement en vue du résultat final, qui est d'étourdir le public par une série de coups de théâtre, sans lui laisser le temps de protester.

On connaît le résultat. Il est réellement foudroyant. Le public suit la terrible partie avec une émotion qui augmente à chaque tableau. Ce spectacle tout physique le prend aux nerfs et au sang, le secoue comme sous les décharges successives d'une machine électrique. Une fois engagé dans l'engrenage de cet art purement mécanique, s'il a livré le bout du doigt au prologue, il faut qu'il laisse le corps entier au dernier acte. La langue étrange que parlent les personnages, les situations stupéfiantes de fausseté et de drôlerie, rien n'importe plus. On assiste à la pièce, comme on lit un de ces romans-feuilletons dont les péripéties vous empoignent et vous brisent, à ce point qu'on ne peut s'en arracher, même lorsqu'on en sent toute l'imbécillité.

Mais qu'arrive-t-il quand on a terminé la lecture d'une telle œuvre? On jette le roman, dégoûté et furieux contre soi-même. Quoi ! on a pu perdre son temps dans cette fièvre de curiosité malsaine ! On s'essuie la face comme un joueur qui s'échappe d'un tripot. Et, au théâtre, la sensation est la même. Interrogez le public qui sort, par exemple, d'une représentation de *la Tour de Nesle*. Sans doute, la soirée a été remplie, et tout ce monde s'est passionné. Mais, au fond de chacun, il y a un grand vide, de la lassitude et de la répugnance. Les plus grossiers sentent un malaise, comme après une partie de cartes trop prolongée. Rien n'a parlé à l'intelligence, aucun document nouveau n'a été fourni sur la nature et sur l'humanité.

J'ai appelé cet art un art mécanique. Je ne saurais le définir plus exactement. Tout y est ramené à la confection d'une machine, dont les pièces s'emboîtent d'une façon mathématique. Le chef-d'œuvre du genre sera le drame où les personnages, réduits à l'état de rouages, n'auront plus en eux aucune humanité et garderont le seul mouvement qui conviendra à la poussée de l'ensemble. Ils ne parleront plus, ils lanceront uniquement le mot nécessaire. Ils seront

là, non pour vivre, mais pour résumer des situations. On les aplatira, on les allongera, on fera d'eux du zinc ou de la chair à pâté, selon les besoins. Et les gens du métier s'extasient. Quelle facture ! quelle entente du théâtre ! quel génie !

Vraiment, il faudrait s'entendre. Cet enthousiasme pour un art très inférieur en somme me paraît malsain. Certes, je ne songe pas à nier la puissance toute physique du mélodrame romantique. Mais vouloir faire de cette formule la formule de notre théâtre national, dire d'une façon absolue : « Le théâtre est là », c'est pousser un peu loin l'amour de la mécanique dramatique. Non, certes, le théâtre n'est pas là ; il est où sont Eschyle, Shakspeare, Corneille et Molière, dans les larges et vivantes peintures de l'humanité. On ne veut pas comprendre que nous pataugeons aujourd'hui dans la boue des intrigues compliquées. Notre théâtre se relèvera le jour où l'analyse reprendra sa large place, où le personnage, au lieu d'être écrasé et de disparaître sous les faits, dominera l'action et la mènera.

Quel critique dramatique oserait dire à un débutant : « Lisez *la Tour de Nesle* », lorsqu'il peut lui dire : « Lisez *Tartufe*, lisez *Hamlet*. » Ce qui m'irrite, c'est cette passion du succès brutal et immédiat, c'est cette odieuse cuisine qui cache jusqu'à la vue des chefs-d'œuvre. On fait du théâtre une simple affaire de poncifs, lorsque les littératures des peuples sont là pour témoigner qu'il n'y a pas d'absolu dans l'art dramatique et que le talent peut tout y inventer. Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code en déclarant : « Ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre », répondez carrément : « Le théâtre n'existe pas, il y a des théâtres, et je cherche le mien. »

Mais je trouve surtout, dans *la Tour de Nesle*, de bien curieuses remarques à faire au sujet de la moralité de la pièce. Vous savez quel rôle on fait jouer aujourd'hui à la moralité. Il faut qu'un drame soit moral, sans quoi il est foudroyé par les critiques vertueux. Or, il y a, dans *la Tour de Nesle*, le plus incroyable entassement d'infamies qu'on puisse rêver. Cela atteint presque à l'horreur des tragédies grecques. Je ne parle pas de ce passe-temps que prend une reine de France, à noyer tous les matins ses amants d'une nuit. Simple peccadille, lorsque l'on songe que la reine en question a fait assassiner son père et s'oublie dans les bras de ses fils. Eh bien ! toutes ces abominations sont parfaitement tolérées par le public. C'est à peine si les critiques réactionnaires osent réclamer, pour le principe.

Habileté suprême du génie, disent les enthousiastes. Il fallait MM. Dumas et Gaillardet pour déguiser ainsi l'ordure. Vraiment ! J'imagine, moi, que le bois dont ils ont fabriqué leurs bonshommes, les a singulièrement servis en cette affaire. Comment voulez-vous qu'on se fâche contre des pantins? Il est trop visible que ce ne sont pas là des êtres vivants, mais de purs mannequins allant et venant au gré des combinaisons scéniques. Le mouvement n'est pas la vie. Puis, toute cette histoire reste dans la légende. Au fond, il s'agit d'un conte pareil à celui du *Petit Poucet*, et personne ne s'est jamais avisé de trouver l'ogre immoral. Marguerite de Bourgogne, se vautrant dans le meurtre et la débauche, fait simplement son métier de monstre en carton. Elle peut épouvanter une minute l'imagination des spectateurs ; mais, dès qu'elle est rentrée dans la coulisse, elle n'est plus, elle n'a même pas la réalité d'une fiction logiquement déduite.

Voilà ce qui explique pourquoi les horreurs des drames romantiques ne blessent personne : c'est qu'on ne sent pas l'humanité engagée dans l'affaire, tellement les coquins et les coquines y sont hors de toute réalité. Si MM. Dumas et Gaillardet avaient mis debout une Marguerite de Bourgogne en chair et en os, au lieu de cette étrange reine de France qui court si drôlement le guilledou, vous entendriez les protestations indignées de la salle. J'ose même dire que plus ils ont chargé cette figure de crimes, et plus ils l'ont rendue acceptable. Au delà d'une certaine limite, lorsqu'il entre dans la fable, le mal est un plaisir dont la foule se régale. Mettez une bourgeoise qui trompe un mari un peu crûment, le public se fâchera, parce qu'il sentira que cela est vrai.

Un hasard a voulu que la Comédie-Française eût repris *le Chandelier*, juste une semaine avant la reprise de *la Tour de Nesle*. Eh bien ! l'adorable comédie d'Alfred de Musset a été froidement écoutée. Cela est un fait, et la critique, pour l'expliquer, a dû s'en prendre à la nouvelle distribution. On a trouvé Clavaroche insupportable de brutalité et de fatuité soldatesques. Fortunio a paru sournois et vicieux. Quant à Jacqueline, elle est sûrement une gredine de la pire espèce ; elle se donne sans amour, elle se prête à un jeu cruel et finit par changer d'amant comme on change de chemise. Quels personnages ! quelles mœurs !

Ah ! vraiment, c'est à faire saigner le cœur des honnêtes écrivains, ce public froid et scandalisé, qui affecte de ne pas comprendre ! Quoi de plus profondément humain que cette histoire, dont on trouverait les éléments dans notre vieille et franche littérature ! Une femme qui trompe son mari, qui abrite ses amours derrière la tendresse tremblante d'un petit clerc, et qui est vaincue à la fin par tant de jeunesse, de dévouement et de désespoir : n'est-ce pas le drame de la passion elle-même, avec une fraîcheur de printemps exquise? Musset n'a jamais été plus railleur ni plus tendre ; il a touché là le fond des cœurs. Son œuvre a le frisson de la vie, le charme d'une analyse de poète. Chaque scène ouvre un monde. On ne sort pas du théâtre l'âme et la tête vides, car on emporte un coin d'humanité avec soi, sur lequel on peut rêver indéfiniment.

Mais je n'ai point à louer *le Chandelier*. Je désire seulement poser côte à côte Marguerite de Bourgogne et Jacqueline. Auprès de la reine parricide et incestueuse, mettez la bourgeoise qui trompe simplement son mari, et demandez-vous pourquoi la seconde révolte une salle, tandis que la première fait le régal du public. C'est que Jacqueline n'est pas en carton, c'est qu'elle est la femme tout entière. On la sent vivre dans ses froides coquetteries, dans la façon dont elle joue de son mari, surtout dans cet éclat de passion qui l'anime et la transfigure au dénouement. Elle vit : dès lors, elle est indécente. Voilà ce que je voulais démontrer.

Que *la Tour de Nesle* reste dans notre musée dramatique, comme l'expression curieuse de l'art d'une époque, je l'accorde volontiers. Mais que l'on dise aux jeunes auteurs : « Faites-nous des *Tour de Nesle* », c'est ce que je me permets de trouver très fâcheux. Certes, il n'est pas un écrivain qui ne préférerait avoir fait *le Chandelier*. Cette comédie peut manquer complètement de mécanique dramatique, elle n'en a pas moins l'éternelle jeunesse; elle vivra toujours, aussi fraîche, lorsque *la Tour de Nesle* sera, depuis longtemps, mangée par la poussière des cartons. A quoi sert donc la fameuse mécanique, que l'on prétend si faussement indispensable, puisqu'elle ne peut pas faire vivre une pièce et qu'une pièce peut vivre sans elle? Le théâtre est libre

IV

On tolère toujours une reprise; si certaines scènes ont vieilli, si l'on est blessé par de monstrueuses invraisemblances, si l'on s'ennuie, on en est quitte pour dire : « Dame ! la pièce date de trente ans, il faut tenir compte des époques et accepter les modes du temps passé. » On en arrive, en faisant ainsi la part des engouements d'autrefois, à supporter des choses qu'on refuserait violemment aujourd'hui. Pour une pièce nouvelle, on se montre impitoyable; elle intéresse ou elle n'intéresse pas; personne ne lui fait crédit, et l'indifférence se produit tout de suite autour d'elle, si elle ne passionne pas le public.

Voilà pourquoi le théâtre de la Porte-Saint-Martin, dont les traditions sont d'exploiter le drame historique, se trouve réduit à vivre de reprises. Les quelques drames historiques qu'il a essayé de donner ont échoué. Les auteurs eux-mêmes me paraissent pris de peur; ils sentent que le goût du public n'est plus là, ils n'ont aucune envie de perdre leur temps et de risquer encore une chute. Alors, pour ne pas mentir à son enseigne, pour vivre d'ailleurs et boucher des trous qu'il ne sait comment combler, le théâtre est bien forcé de fouiller les vieux cartons et de tirer quelques recettes des grands succès d'autrefois. Les chefs-d'œuvre du genre reparaissent ainsi périodiquement. On n'a pas inventé une formule neuve de drame, on vivote comme on peut avec les vieux habits et les vieux galons du répertoire romantique. Telle est la situation exacte, et je crois que personne ne peut me démentir.

Seulement, on ne semble pas s'apercevoir d'une chose, c'est qu'on achève de tuer le genre historique, tel que Dumas et ses collaborateurs l'ont créé, en faisant de la sorte servir leurs drames à boucher des trous. Ces drames passent à l'état d'œuvres classiques, d'œuvres mortes, puisqu'elles restent des types dont on ne peut plus tirer des copies. Les reprises, d'ailleurs, ne sauraient être éternelles. Après *les Trois Mousquetaires, la Reine Margot;* après *la Reine Margot, le Chevalier de Maison-Rouge*. Je consens à ce que toute la série y passe, mais ensuite on ne recommencera sans doute pas. Il faut que notre génération produise. Quand on aura usé toutes les anciennes pièces, quand on aura compris que le cadre en est démodé et que décidément le public n'en veut plus, l'heure arrivera enfin où tout le monde sentira la nécessité d'une nouvelle forme de drame. C'est cette heure-là qui ne saurait tarder à sonner, selon moi.

Je ne dis pas autre chose depuis longtemps. J'estime que la défense d'une idée juste suffit à la bonne volonté d'un homme. On me prête je ne sais quelles théories révolutionnaires en art, qui, en tout cas, seraient des théories purement personnelles. Depuis que je vais assidûment dans les théâtres, je constate qu'il y règne un grand malaise, que les directeurs, les auteurs, le public lui-même sont inquiets et ne savent ce qu'ils veulent; je me persuade de plus en plus que, les anciennes formules ayant fait leur temps, il serait bon de trouver un nouveau drame au plus vite. C'est ce que je repète chaque jour, rien de plus. Maintenant, personnellement, je vois l'avenir dans l'école naturaliste; selon moi, pour de nombreuses raisons, le mouvement scientifique du siècle doit fatalement gagner les planches. Mais c'est là une opinion particulière que je défends à mes risques et périls. Le théâtre réclame une évolution littéraire, voilà une vérité indiscutable. Maintenant, que cette évolution se produise dans n'importe quel sens, si elle se produit puissamment, elle me passionnera.

La Reine Margot, que le théâtre de la Porte-Saint-Martin vient de reprendre, ne me fera pas regretter, je l'avoue, le genre dit historique. Le sens de ces grandes machines me manque décidément. Certes, je suis très sensible à l'ampleur du cadre, je trouve excellente cette coupure du drame en douze ou treize tableaux; cela permet de multiplier les décors, de promener l'action partout, de donner de la vie et de la mobilité à l'œuvre. Mais quel étrange emploi d'un cadre aussi vaste ! Il semble que les auteurs n'aient profité de l'élargissement du cadre que pour y élargir des mensonges. Un grand opéra serre à coup sûr la vérité de plus près.

Que voulez-vous? l'illusion ne se produit pas pour moi, et dès lors je ne puis goûter aucun plaisir. Il m'est impossible d'empêcher ma raison de fonctionner. Dans les endroits les plus pathétiques, ce sont des réflexions, des révoltes du bon sens, qui me gâtent absolument les meilleures scènes. Pourquoi tel personnage fait-il cela? pourquoi tel autre dit-il ceci? c'est ridicule, c'est puéril, et le reste. Je passe les soirées, dans mon fauteuil, à couver de grosses colères, lorsque naturellement je ne demanderais pas mieux que de m'amuser en digne bourgeois. Une scène vraie arrive-t-elle, je suis pris tout entier, et je sens bien que la salle est prise comme moi. La vérité est donc la grande force au théâtre, la seule force qui impose l'illusion complète, qui donne à l'art dramatique l'intensité du réel. Et je ne demande pas autre chose, je demande à ce qu'on me prenne tout entier, sans laisser à ma raison le loisir de critiquer en moi mon émotion, à mesure qu'elle voudrait naître. Toute la théorie du théâtre est là.

La Reine Margot est d'un art absolument inférieur. J'y vois une exhibition, un carnaval historique, pas davantage; cela pourrait très bien se jouer dans une baraque de foire, si la baraque avait les dimensions convenables. Mais, ceci posé, il est évident que l'œuvre a été fabriquée par des mains habiles, qu'elle contient même

quelques scènes puissantes, où l'on reconnaît la griffe d'Alexandre Dumas, cet inépuisable conteur, d'une invention si extraordinaire. Je vais tâcher d'indiquer ce qui me plaît et ce qui me déplaît.

J'ai beaucoup entendu vanter l'exposition, la rencontre de Coconnas et de La Mole, le soir même de la Saint-Barthélemy, leur combat, la fuite de La Mole jusque dans la chambre de la reine Marguerite, enfin le roi Charles IX tirant un coup d'arquebuse par une des fenêtres du Louvre. C'est une course, un piétinement, une bousculade à travers trois tableaux. Beaucoup de bruit, des cortèges, des coups de fusil, du mouvement à coup sûr, mais de la vie, pas le moins du monde ! Il ne faut pas confondre la vie avec le mouvement. Je suis certain qu'un simple tableau largement conçu, poserait beaucoup mieux la Saint-Barthélemy que ce tourbillon de gens qui se précipitent, sans que nous ayons le temps de faire connaissance avec eux. Il y a simplement là un intérêt de bruit, une enfilade de scènes destinées à agir sur le gros public. C'est l'art des tréteaux, avec les ressources de la mise en scène moderne.

Je ne parle pas de la vérité. Une des choses qui m'ont le plus stupéfié, ç'a été de voir une troupe de gardes, les gardes de la duchesse de Nevers, passer par la chambre à coucher de la reine de Navarre. La duchesse traverse la chambre, il est vrai ; mais est-il acceptable que les gardes la traversent aussi? Je me demande encore ce que ces gardes font là. Une chose bien étrange aussi, c'est la façon dont le roi tire sur le peuple. Il dirige d'abord son arme sur Henri de Navarre, puis reculant pour ne pas céder à une pensée criminelle, il s'écrie : « Il faut pourtant que je tue quelqu'un ! » Et il tire par la fenêtre. Remarquez que le Charles IX du drame est un personnage sympathique ; les auteurs ne lui ont donné que cet accès de férocité, pour utiliser la légende : c'est un placage visible, d'un effet qui consterne. Le pis est qu'on charge si fortement l'arquebuse, afin d'émouvoir la salle sans doute, que le roi a l'air de tirer un coup de canon.

La partie la plus puissante du drame est l'empoisonnement de Charles IX, à l'aide d'un livre de chasse, dont Catherine de Médicis a trempé les pages dans une solution d'arsenic et qu'elle destinait à Henri de Navarre. La fatalité vengeresse veut que la mère tue ainsi son propre fils. Ajoutez que le duc d'Alençon, le frère du roi, surprenant celui-ci en train de s'empoisonner, en mouillant son doigt afin de tourner les pages, le laisse tranquillement continuer, jugeant l'occasion bonne pour monter sur le trône. Une famille intéressante, vraiment ! A ce propos, je faisais une réflexion. Pourquoi, au théâtre, permet-on tous les crimes dans les familles royales? Le théâtre classique nous montre les rois grecs s'égorgeant entre eux avec la plus belle facilité du monde. Les drames romantiques abusent aussi des rois chenapans. Dans les drames bourgeois, au contraire, les trop gros crimes indignent la salle. Sans doute, il faut porter couronne pour être un gredin à son aise.

Je ne parle toujours pas de vérité. Rien n'est plus comique, au fond, que ce roi empoisonné qui se promène encore dans une demi-douzaine de tableaux, avec des accès de coliques de temps à autre. Il finit par savoir qu'il a de l'arsenic dans le corps, et René, un savant médecin, lui ayant dit qu'il n'y avait rien à faire, il ne fait rien pour lutter contre la mort. Cela est inacceptable, l'arsenic est un poison que l'on combat parfaitement. J'ai été obsédé par cette idée pendant toute la deuxième partie du drame : « Mais pourquoi Charles IX n'est-il pas dans son lit? » C'est un souci vulgaire, une préoccupation bourgeoise, je le sais ; mais je ne puis rien contre les habitudes de mon esprit. Lisez donc *Madame Bovary*, voyez comment on meurt par l'arsenic, vous me direz ensuite si Charles IX n'est pas très drôle. Non seulement aucun des symptômes n'est observé, mais encore il est impossible que le roi ne se mette pas entre les mains des médecins, en leur disant de tenter quand même la guérison.

Les personnages de Coconnas et de La Mole, qui ont fait autrefois le succès du drame, sont des silhouettes enluminées de tons vifs pour les spectateurs peu lettrés. D'ailleurs, la partie purement romanesque tient fort peu de place, et l'on regrette l'histoire, cette Marguerite si belle, que tout son siècle a adorée. Comme elle est réduite là-dedans à un rôle de poupée vulgaire ! Elle, la savante, la spirituelle, l'amoureuse, c'est à peine si elle est un rouage dans cette machine dramatique. Tout se rapetisse et s'aplatit. On dirait un théâtre mécanique. Le plus grand défaut de ces vastes pièces populaires, découpées dans des romans, c'est de réduire ainsi les personnages les plus importants à des emplois d'utilités ; il ne reste guère que de la figuration ; toute la chair de l'œuvre s'en va pour ne laisser voir que la carcasse. D'autre part, on ne comprend plus que difficilement, on doit sans cesse suppléer à ce que les héros n'ont pas le temps de nous dire.

Le succès de *la Reine Margot* a été très vif autrefois, et il est possible que la reprise soit fructueuse. Sans doute, pour goûter une œuvre pareille, il faut une naïveté d'impressions que je n'ai plus. Si je pouvais retrouver mes seize ans, mes durs commencements de jeune homme, et prendre une place en haut, à une des galeries, je serais sans doute moins sévère. Mais trop d'études ont passé sur moi, trop d'analyses et trop d'observations, pour que je puisse me plaire à une œuvre qui m'ennuie par sa puérilité et qui me fâche par ses mensonges. Je suis même d'avis que, si le peuple s'amuse à un pareil spectacle, on devrait l'en sevrer, car il ne peut qu'y fausser son jugement et y désapprendre notre histoire nationale.

V

La reprise du *Bâtard*, à la Porte-Saint-Martin, vient de remettre pour un instant en lumière la figure d'Alfred Touroude. Il paraissait bien oublié ; la mort, en une seule année, l'avait pris tout entier, et il a fallu le chômage des grosses chaleurs, l'embarras des critiques qui ne savent comment emplir leurs articles, pour ressusciter cet auteur dramatique déjà couché dans le néant.

La mort d'Alfred Touroude a été un deuil pour ses amis. Mais l'art n'avait déjà plus à pleurer en lui, malgré sa jeunesse, un talent dans la fleur de ses promesses. Il est peu d'exemples d'une carrière si courte et si bornée. Acclamé à ses débuts, il avait prouvé son impuissance, dès sa troisième ou quatrième pièce. Il décourageait ceux qui espéraient en son tempérament, il montrait de plus en plus l'impossibilité radicale où il était de mettre debout une œuvre littéraire. Chaque nouveau pas était une chute. Quand il est mort, à moins d'un de ces prodiges de souplesse dont sa nature brutale ne semblait guère capable, on n'osait plus attendre de lui une de ces œuvres complètes et décisives qui classent un homme.

Et veut-on savoir où était sa plaie, à mon sens? Il ne savait pas écrire, il fabriquait ses pièces comme un menuisier fabrique une table, à coups de scie et de marteau. Son dialogue était stupéfiant de phrases incorrectes, de tournures ampoulées et ridicules. Et il n'y avait pas que le style qui montrât le plus grand dédain de l'art, la contexture des pièces elle-même indiquait un esprit dépourvu de littérature, incapable d'un arrangement équilibré de poète. Il faisait en un mot du théâtre pour faire du théâtre, comme certains critiques veulent qu'on en fasse, sans se soucier d'autre chose que de la mécanique théâtrale.

Quel exemple plein d'enseignements, si les critiques en question voulaient bien être logiques ! Je leur ai entendu dire que Touroude avait le don, c'est-à-dire qu'il apportait ce métier du théâtre, sans lequel, selon eux, on ne saurait écrire une bonne pièce. Un joli don, en vérité, si ce don conduit aux derniers drames de Touroude ! On voit par lui à quoi sert de naître auteur dramatique, lorsqu'on ne naît pas en même temps écrivain et poète. Il serait grand temps de proclamer une vérité : c'est qu'en littérature, au théâtre comme dans le roman, il faut d'abord aimer les lettres. L'écrivain passe le premier, l'homme de métier ne vient qu'au second rang.

Je retombe ici dans l'éternelle querelle. Notre critique contemporaine a fait du théâtre un terrain fermé où elle admet les seuls fabricants, en consignant à la porte les hommes de style. Le théâtre est ainsi devenu un domaine à part, dans lequel la littérature est simplement tolérée. D'abord, sachez fabriquer une machine dramatique selon le goût du jour; ensuite, écrivez en français si vous pouvez, mais cela n'est pas absolument nécessaire. Même cela gêne, car il est passé en axiome qu'un écrivain de race est un gêneur sur les planches; les directeurs se sauvent, les auteurs sont paralysés, jusqu'au pompier de service qui sourit avec mépris !

Il n'y a qu'en France, à coup sûr, qu'on se fait une si étrange idée du théâtre. Et encore cette idée date-t-elle uniquement de ce siècle. Notre critique a rabaissé la question au point de vue des besoins de la foule. Il faut des spectacles, et l'on a imaginé une formule expéditive, pour fabriquer des spectacles qui puissent plaire au plus grand nombre. De cette manière, notre critique s'occupe seulement de la fabrication courante, des pièces qui alimentent, au jour le jour, nos scènes populaires, de cette masse énorme d'œuvres de camelote destinées à vivre quelques soirées et à disparaître pour toujours. La nécessité du métier est née de là. Le pis est que la critique veut ramener au métier les écrivains d'esprit libre qui cherchent ailleurs et veulent devant eux le champ vaste des compositions originales.

Cherchez dans notre histoire littéraire, vous ne trouverez pas ce mot de métier avant Scribe. C'est lui qui a inventé l'article de Paris au théâtre, les vaudevilles bâclés à la douzaine d'après un patron connu. Est-ce que Molière savait « le métier »? On l'accuse aujourd'hui de ne jamais avoir trouvé un bon dénouement. Est-ce que Corneille se doutait de la façon compliquée dont on doit charpenter une œuvre dramatique? Le pauvre grand homme disait simplement et fortement ce qu'il avait à dire, ses tragédies étaient de purs développements littéraires.

Il y a plus, tout ce qui vit au théâtre, tout ce qui reste, c'est le morceau de style, c'est la littérature. Notre théâtre classique, Molière, Corneille, Racine, est un cours de grammaire et de rhétorique. Certes, personne ne s'avise de célébrer l'habileté de la charpente, tandis que tout le monde se récrie sur les beautés du style. Un exemple plus frappant encore est celui du *Mariage de Figaro*. Là, Beaumarchais a été habile, compliqué, savant dans la façon de nouer et de dénouer sa pièce. Mais qui songe aujourd'hui à lui faire un honneur de sa science? L'adresse du métier est devenue le petit côté de la pièce, les passages célèbres sont les tirades de Figaro, l'au-delà littéraire et philosophique de l'œuvre.

Et l'on pourrait continuer cette revue. J'ai souvent demandé aux critiques de bonne foi de m'indiquer une pièce que le seul métier du théâtre ait fait vivre. Quant à moi, je leur en citerai une douzaine, auxquelles l'art d'écrire a soufflé une éternelle vie. Ne prenons que les adorables proverbes de Musset. La fantaisie y tient lieu de science, les scènes s'en vont à la débandade dans le pays du bleu, la poésie s'y moque des règles. N'est-ce pas là pourtant du théâtre exquis, autrement sérieux au fond que le théâtre bien charpenté? Quel est l'auteur qui n'aimerait pas mieux avoir écrit *On ne badine pas avec l'amour*, que telle ou telle pièce, inutile à nommer, bâtie solidement selon les règles du théâtre contemporain?

J'ai toujours été très étonné qu'un public lettré ne se contentât pas au théâtre d'une belle langue, d'une composition littéraire développée par un poète ou par un penseur. Au dix-septième siècle, on discutait les vers d'une tragédie, la philosophie et la rhétorique de l'œuvre, sans demander à l'auteur s'il avait, oui ou non, le don du théâtre.

Est-il donc si difficile de passer une soirée dans un fauteuil, à écouter de la belle prose, savamment écrite, et à regarder une action qui se déroule selon le caprice de l'écrivain? Que cette action aille à gauche ou à droite, qu'importe ! Elle peut même cesser tout à fait, l'art reste, qui suffit à passionner. Avec un poète, avec un penseur, on ne saurait s'ennuyer, on le suit partout, certain de pleurer ou de rire.

Mais non, les choses ont changé. On ne s'asseoit plus que bien rarement dans un fauteuil pour goûter un plaisir littéraire. En dehors du

style, en dehors des peintures humaines, on demande les secousses d'une intrigue. On s'est habitué à la récréation d'un spectacle mouvementé, la routine est venue, les pièces qui sortent du patron adopté paraissent ennuyeuses ou bizarres. Et ce n'est pas seulement le gros public qui a besoin aujourd'hui de ces parades de foire, le public délicat lui-même a été atteint et réclame des œuvres amusantes comme des histoires de revenants ou de voleurs. La littérature ne suffit plus, elle fait bâiller.

Ajoutez à cela notre esprit latin, notre besoin de symétrie, et vous comprendrez comment le théâtre est devenu chez nous un problème d'arithmétique, une manière d'accommoder un fait, de la même façon qu'on résout une règle de trois. Un code a été écrit, les auteurs dramatiques sont devenus des arrangeurs, se moquant de la vérité, de la littérature et du bon sens.

Alfred Touroude est donc, selon moi, une victime du métier. La critique, en déclarant solennellement qu'il avait le don, l'a gonflé d'un orgueil immense. Dès lors, il s'est cru le maître du théâtre, il s'est enfoncé dans les sujets les plus étranges, il s'est imaginé qu'il lui suffisait de charpenter un fait pour composer un chef-d'œuvre. Je me souviens du premier acte de *Jane*. Cela était très saisissant, en effet. Une femme venait d'être violée. La toile se levait, et on la voyait évanouie après l'attentat, revenant lentement à elle, avec l'horreur du souvenir qui s'éveillait. Puis, lorsque son mari entrait, elle lui disait tout, dans une scène très puissante. Mais comme cela était gâté par la langue, comme l'auteur tirait un pauvre parti de la situation, uniquement parce qu'il ne savait pas la développer ! Donnez ce premier acte à un écrivain, et vous verrez quel tableau complet il en fera. Cela deviendra une tragédie éternelle de vérité et de beauté.

La conclusion est aisée. Touroude ne vivra pas, parce qu'il n'a pas été écrivain. Le don du théâtre n'est rien sans le style. Il peut arriver qu'une pièce solidement fabriquée ait un succès ; mais ce succès est une surprise et ne saurait durer, si la pièce manque de mérite littéraire.

VI

On se souvient du succès obtenu autrefois par *Jean la Poste*, le gros mélodrame de M. Dion-Boucicault, adapté à la scène française par M. Eugène Nus. L'Ambigu a repris dernièrement ce mélodrame.

Je ne le connaissais pas, j'ai donc pu le juger dans toute la fraîcheur d'une première impression. Eh bien ! mon sentiment, pendant les dix tableaux, a été un sentiment de grande tristesse. Je trouve absolument fâcheux que, sous prétexte de lui plaire, on serve au peuple des œuvres d'un art si inférieur, où la vérité est blessée à chaque scène, où l'on ne saurait sauver au passage dix phrases justes et heureuses.

Je comprends d'ailleurs très bien le succès d'une pareille machine. Rien n'est plus touchant que l'intrigue : cette Nora se laissant accuser de vol pour sauver un proscrit, un noble dont elle est la sœur naturelle, et ce Jean se dévouant pour sa fiancée Nora, prenant le vol à son compte, se faisant condamner à être pendu. Cela remue les plus beaux sentiments : l'amour, l'abnégation, le sacrifice. Ajoutez que le traître Morgan est précipité dans la mer au dénouement tandis que Jean peut enfin consommer son mariage en brave et honnête garçon. Et le succès a d'autres raisons encore : deux tableaux sont très vivants, très bien mis en scène ; celui de la noce irlandaise, avec ses fleurs et ses couplets alternés, et celui du conseil de guerre, où le public joue un rôle si familier et si bruyant. Enfin, il y a le décor machiné de la fin : Jean s'échappant de son cachot, montant le long de la tour pour rejoindre Nora qui chante sur la plate-forme ; puis la vue de la mer immense, avec la traînée lumineuse de la lune. Voilà, certes, des éléments d'émotion nombreux et puissants. Je suis sans doute trop difficile ; car, tout en m'expliquant la grande réussite d'une œuvre semblable, je persiste à en être triste et à souhaiter pour les spectateurs des petites places, qu'on entend évidemment flatter, des œuvres d'une vérité plus virile et d'une qualité littéraire plus élevée.

Pour moi, je lâche le mot, un pareil drame n'est qu'une parade. Les interprètes sont fatalement des queues-rouges qui grimacent des rires ou des larmes. Cela n'est pas même mauvais, cela n'existe pas. Les jours de réjouissances publiques, on dresse des théâtres militaires sur l'esplanade des Invalides, où des soldats représentent des batailles. Eh bien ! *Jean la Poste*, ou tout autre mélodrame de ce genre, pourrait être ainsi représenté. La pièce gagnerait même à être mimée, car on éviterait ainsi une dépense exagérée de mauvais style. Les acteurs n'auraient qu'à mettre la main sur leur cœur pour confesser leur amour. Je connais des pantomimes qui en disent certainement plus long sur l'homme que l'œuvre que M. Dion-Boucicault : Pierrot est plus profond que Jean, son héros, et Colombine est plus femme que sa Nora. Ce qui me consterne, dans un drame prétendu populaire, ce sont les peintures de surface, les personnages plantés comme des mannequins, le mensonge continu, étalé, triomphant. Entre un théâtre forain et un grand théâtre des boulevards, il n'y a, à mes yeux, qu'une différence de bonne tenue.

Je causais justement de ces choses, et l'on me répondait que le succès de la Porte-Saint-Martin était dans ces pièces grossièrement enluminées, faites pour les tréteaux. Est-ce bien vrai? Est-il absolument nécessaire, par exemple, qu'un certain major, dans *Jean la Poste*, ait une attitude de pieu coiffé d'un chapeau galonné? Est-il nécessaire que Jean parle comme un poète incompris, en phrases fleuries qui sont le comble du ridicule dans la bouche d'un cocher? Est-il nécessaire que chaque personnage enfin soit tout bon ou tout mauvais, sans la moindre souplesse? Je ne le crois pas. Notre théâtre populaire est dans l'enfance, voilà la vérité. On raconte au peuple les histoires de fées, les contes à dormir debout, avec lesquels on berce les petits enfants. De là, la simplification des personnages, la vie montrée en rêve, le mensonge consolant érigé en principe. La conception du mélodrame, chez nous, est restée dans l'abstraction pure : il ne

s'agit pas de peindre les hommes, il s'agit de mettre en jeu des marionnettes, avec une étiquette dans le dos, de façon à leur faire exécuter des mouvements plus ou moins compliqués. C'est la tragédie tombée de l'analyse psychologique à la simple mécanique des événements.

Il y aurait autre chose à faire, j'imagine. Quoi? C'est le secret du dramaturge qui peut surgir demain et donner une nouvelle vie à notre théâtre. J'ai voulu exprimer un simple sentiment, celui que tout spectateur délicat emporte de l'audition d'un mélodrame. On trouve ce spectacle insuffisant et médiocre, faussant le goût de la foule, l'habituant à une sensiblerie grotesque. Les enfants aiment les pommes vertes, et les pommes vertes leur font du mal. Il doit en être de même pour le mélodrame, qui indigestionne le public, quand il s'en gorge. La somme de bêtise qu'on emporte de certains spectacles est incalculable. Quiconque ment, même dans une bonne intention, est un menteur et cause un préjudice à la vérité et à la justice. C'est pourquoi je préférerais une réalité plate aux grands mots qui traînent dans les tirades des héros. Maintenant, si notre théâtre ne produisait que des œuvres fortes, cela serait peut-être gênant; il existe un équilibre de sottise, sans lequel les sociétés trébuchent.

FIN DU NATURALISME AU THÉATRE

TABLE DES MATIÈRES

6814. — L.-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoit, 7. — MOTTEROZ et MARTINET, directeurs.

ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES

DE

ÉMILE ZOLA

LES ROUGON-MACQUART

La Fortune des Rougon. 1 vol.
La Curée. . . . . 1 vol.
Le Ventre de Paris . . . 2 vol.
La Conquête de Plassans. 1 vol.
La Faute de l'Abbé Mouret 1 vol.
S. E. Eugène Rougon. . 2 vol.
L'Assommoir . . . . 2 vol.
Une Page d'Amour. . . . 1 vol.
Nana . . . . 2 vol.
Pot-Bouille . . . . 2 vol.
Au Bonheur des Dames. 2 vol.
La Joie de vivre. . . . . 2 vol.
Germinal. . . . . 2 vol.
L'Œuvre . . . . 1 vol.
La Terre . . . . 2 vol.
Le Rêve . . . . 1 vol.
La Bête humaine. . . . . 1 vol.
L'Argent . . . . 1 vol.
La Débâcle. . . . . 2 vol.
Le Docteur Pascal. . . . 1 vol.

LES TROIS VILLES

Lourdes. . . . . 2 vol.
Rome. . . . . 2 vol.
Paris . . . . 2 vol.

LES ÉVANGILES

Fécondité. . . . . 2 vol.
Travail. . . . . 2 vol.
Vérité. . . . . 2 vol.

ROMANS, CONTES ET NOUVELLES

Thérèse Raquin. — Le Capitaine Burle. . . . . 2 vol.
Les Mystères de Marseille. — Naïs Micoulin. 1 vol.
Madeleine Férat. — La Confession de Claude. — Le Vœu d'une morte. 1 vol.
Contes à Ninon. . . . . . 1 vol.

Théâtre. . . . . 1 vol.

Œuvres critiques . . . . 2 vol.

1696. — L.-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoît, 7. — Paris.